This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

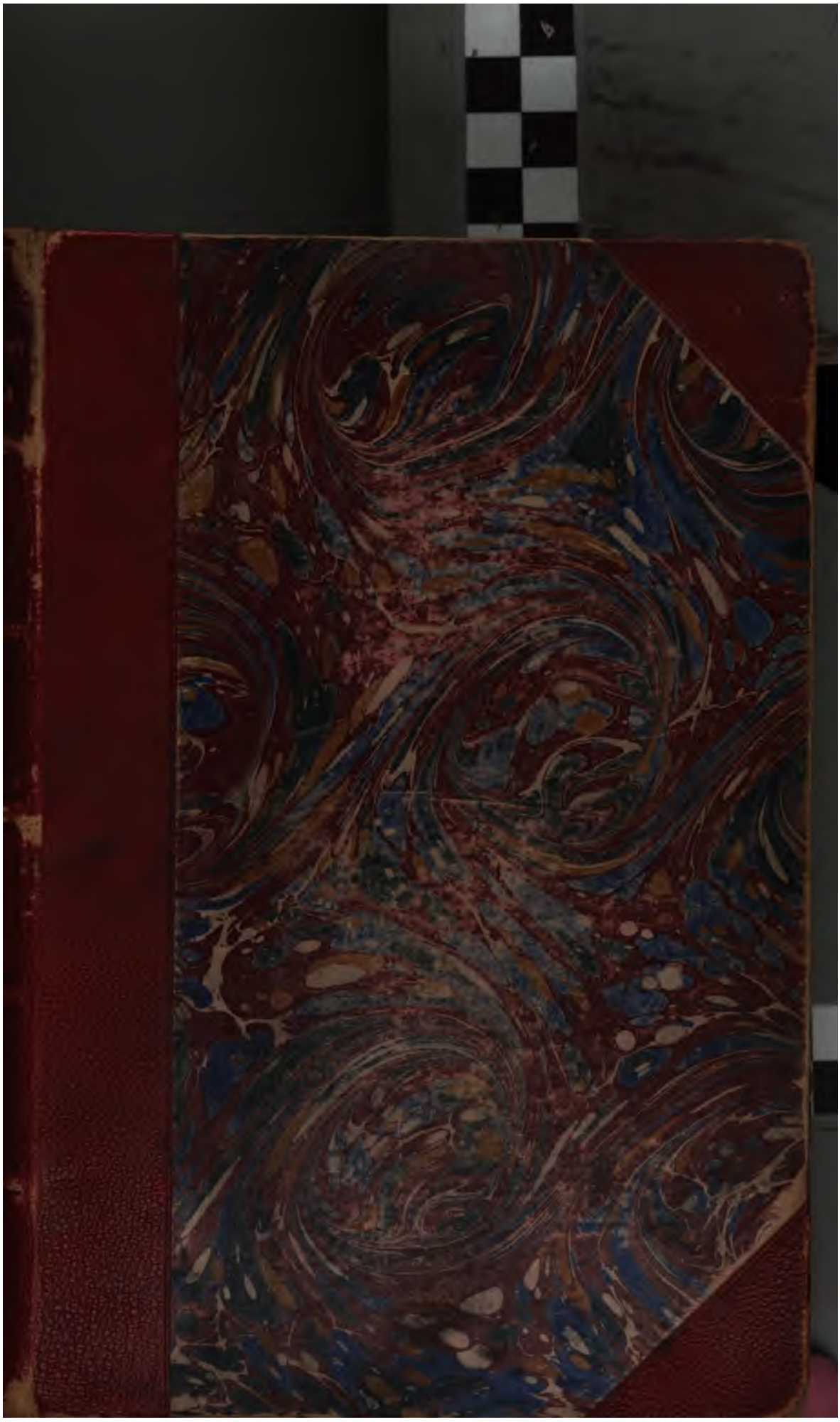
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



12,66.15

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

SAMUEL SHAPLEIGH,

(Class of 1789),

LATE LIBRARIAN OF HARVARD COLLEGE.

11 Dec., 1891.

Shakeſpeare

vom Standpunkte

der vergleichenden Litteraturgeſchichte.

Shakespeare

vom Standpunkte

der

vergleichenden Litteraturgeſchichte

von

Dr. W. Wetz

Privatdocent an der Univerſität Straßburg i. E.

Erſter Band:

Die Menſchen in Shakeſpeares Dramen.

Worms

Verlag von P. Reiß

1890.

Shakeſpeare

vom Standpunkte

der

vergleichenden Litteraturgeſchichte

von

Dr. W. Wetz

Privatdocent an der Univerſität Straßburg i. E.

Erſter Band:

Die Menſchen in Shakeſpeares Dramen.

Worms

Verlag von P. Reiß

1890.

1

12476.15
6

HARVARD COLLEGE
DEC 11 1891
LIBRARY.

Shapleigh fund.
(Ier bd.)

Dem Andenken

seines unvergeßlichen Vormundes und Oheims

Martin Wetz

dankbar und verehrungsvoll

gewidmet

von dem

Verfasser.

Vorwort.

Gegenwärtige Schrift ſucht auf einem neuen, in Deutſchland ſo gut wie noch nicht betretenen Wege ein kompliziertes litterarhiſtoriſch-äſthetiſches Problem ſeiner Löſung entgegenzuführen. Die Aufgabe, welche ſie ſich ſtellt, iſt die Entwicklung der Geſetze der Shakeſpeareſchen Tragödie und ihrer wichtigſten Unterſchiede von der Tragödie anderer moderner Dichter, das Verfahren, welches ſie anwendet, iſt das der „vergleichenden Litteraturgeſchichte". Was der Verfaſſer unter dieſem Namen verſteht, worin er das Weſen dieſer Disziplin ſetzt, welches nach ihm ihre Aufgaben ſind und wie ſie dieſe löſt, hat er in der nachfolgenden Einleitung darzulegen geſucht. Dieſe Schrift möchte gerne als Beweis für die dort aufgeſtellten Behauptungen gelten, daß nicht nur eine Wiſſenſchaft der Litteraturgeſchichte möglich ſei, welche grundſätzlich keine einzige jener Forderungen erfüllt, welche man bei uns gewöhnlich an eine wiſſenſchaftliche Litteraturforſchung ſtellt, ſondern daß dieſelbe ſich auch zum Range einer exakten Wiſſenſchaft zu erheben vermöge, welche an Genauigkeit der Methode, wie an Schärfe und ſachlicher Beſtimmtheit des Ausdruckes erfolgreich mit den Naturwiſſenſchaften wetteifern könne. Wie immer das Urtheil des Leſers und des Kritikers ausfallen möge — auch von dem

ſtrengſten ſachkundigen Richter glaubt der Verfaſſer die Anerkennung erhoffen zu dürfen, daß er niemals durch phraſeologiſche Künſte zweifelhafte Punkte zu verſchleiern, ungelöſte Schwierigkeiten als bewältigt hinzuſtellen geſucht hat. Freilich iſt er ſich deshalb auch ſehr wohl bewußt, daß ſeine Arbeit an Nutzen und vielſeitiger Verwendung ſich nicht entfernt mit denen einzelner ſeiner Vorgänger meſſen darf, deren Werth zu einem guten Theile in ihrer Eigenſchaft beſtand, nebenher noch als Handbücher der äſthetiſchen Phraſeologie dienen zu können, in welchen man für Primaneraufſätze, äſthetiſche Theegeſpräche und litterariſche Rezenſionen einen immerbereiten Vorrath ſchönklingender Redewendungen fand. Auch würde der Verfaſſer beim beſten Willen nicht im Stande geweſen ſein, nach dieſer Seite auch nur Erträgliches zu leiſten: dem Leſer bleibt daher die Annahme unverwehrt, man wolle ihm hier für einen wiſſenſchaftlichen Vorzug ausgeben, was in Wahrheit nur ein Mangel an ſtiliſtiſcher Begabung ſei.

Einer Rechtfertigung wird eine Unterſuchung von der Natur der hier unternommenen bei denen nicht bedürfen, welche die Litteratur über den Gegenſtand näher kennen. Die vor allem in Betracht kommenden deutſchen Schriften von A. W. Schlegel, Horn, Ulrici, Gervinus, Vehſe, Kreyßig, Rötſcher, Frieſen und Bulthaupt verfolgen theils andere Ziele und treffen daher nur in Einzelheiten mit uns zuſammen, theils werden ſie auch ſehr beſcheidenen Forderungen an Wiſſenſchaftlichkeit nicht gerecht. Daß dies gerade bei dem berühmteſten jener Werke, dem „Shakeſpeare“ von Gervinus, der Fall iſt, dafür glaubt der Verfaſſer in beſonderen Exkurſen — in den Nummern II, III und IV des Anhangs — genügende Beweiſe beigebracht zu haben.

Als Lösungen der Aufgabe konnten auch zwei andere Arbeiten nicht angesehen werden, obwohl sie durch Tiefe der Auffassung und folgerichtige wissenschaftliche Betrachtungsweise in weit höherem Maße als die vorhin genannten ausgezeichnet sind: die eine, das große Werk von Flathe, krankt daran, daß der Autor überall eine Bestätigung seiner theologisch-sittlichen Ansichten zu finden bestrebt ist und dadurch zu sehr vielen Gewaltsamkeiten verleitet wird; die andere, der „Shakespeare" von Sievers, blieb unvollendet und ließ gerade die wichtigsten Probleme unbehandelt. Der Verfasser will gerne gestehen, daß er, ehe er an die Ausarbeitung seiner Schrift ging, beide Werke eigentlich nur aus zweiter Hand kannte und darauf hin glaubte annehmen zu dürfen, daß seine Untersuchung kaum etwas mit ihnen gemein haben werde. Wenn er sich nun auch darüber klar ist, daß er im zweiten Bande sich mehrfach mit ihnen berühren wird, so betrifft die Uebereinstimmung doch immer nur einen einzelnen, wenn auch wichtigen Punkt, zu dem man auf völlig verschiedenen Wegen gelangt ist. Ueberdies war dieser Punkt auch schon von anderer Seite, theilweise sogar schärfer und vollständiger entwickelt worden, nämlich von O. Ludwig und J. L. Klein.

Unstreitig bilden die wichtigste Bereicherung, welche in den letzten Jahrzehnten unsere Kenntniß Shakespeares des Künstlers und insbesondere Shakespeares des Tragikers erfahren hat, die Beobachtungen, welche diese beiden Männer, übrigens zwei der hervorragendsten unserer nachklassischen Dramatiker, der eine in seinen „Shakespeare-Studien", der andere an einzelnen Orten seiner genialen „Geschichte des Dramas" niedergelegt haben. Allein der Tod nahm Klein die Feder aus der Hand, als er sich eben anschickte, die Shakespeare bestimmten Bände seiner Geschichte des Dramas aus-

zuarbeiten, über den er mehr und Besseres als ein Anderer in unserem Jahrhundert zu sagen gehabt hätte, und auch Ludwig kam nicht dazu, seine Ansichten in zusammenhängender Darstellung zu entwickeln. So sind wir denn bei ihnen auf abgerissene Bemerkungen und zerstreute Aperçus angewiesen, welche trotz der Fülle von Geist und Genialität, welche sie enthüllen, doch nur zu sehr eine sorgfältige Begründung und systematische Durchführung und Anwendung vermissen lassen. Von beiden Autoren ist sich der Verfasser bewußt, in nachhaltigster Weise beeinflußt worden zu sein, wie er auch in den wichtigsten seiner Resultate mit ihnen zusammentrifft. Die Abweichungen bestehen vor allem in der Verschiedenheit des Ausgangspunktes und des Weges, auf dem er zu diesen Resultaten kam. Am besten wird dies für den, der Klein und Ludwig näher kennt, aus einer kurzen Darlegung des Planes unserer Untersuchung erhellen. Vorher glauben wir noch darauf hinweisen zu sollen, daß auch unter den uns bekannten englischen und französischen Schriften über Shakespeare, welche uns neben den deutschen ihre eigenthümlichen Vorzüge zu besitzen scheinen, keine sich die gleiche Aufgabe wie die unsrige stellt: sie bieten daher wohl Beiträge zu ihrer Lösung, nicht aber diese Lösung selber.

Es sollen, wie oben erklärt wurde, in dieser Schrift die Gesetze des Tragischen bei Shakespeare dargelegt werden. Wir schicken jedoch nicht, wie es sonst wohl üblich ist, ehe wir zu Shakespeare selber übergehen, eine Erörterung über das Wesen des Tragischen überhaupt voraus. Bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung, wo gerade die wichtigsten Fragen noch ihrer Beantwortung harren, würde der Verfasser nur weniges ihn selber Befriedigende darüber

ſagen können, und er müßte beſchämt ſtehen vor jedem Gymnaſiaſten, welche ja, ebenſo wie ihre Lehrer, das Vorrecht haben, über dieſe Dinge mit Sicherheit ſprechen zu dürfen. Zudem ſcheint es ihm eine hundertmal leichtere Aufgabe, das Weſen des Tragiſchen bei einem Dutzend alter und moderner Dichter zu beſtimmen, als gegenwärtig das Tragiſche ſcharf und erſchöpfend zu definiren. Dann beginnt er auch nicht mit einer Entwicklung deſſen, worin ihm das Tragiſche bei Shakeſpeare zu beſtehen ſcheint: ſeines Erachtens muß in einer Unterſuchung wie der unſrigen eine ſolche Entwicklung nicht das Erſte, ſondern das Letzte ſein, ihren Abſchluß und ihr Ziel bilden. — Wenn man bei einem Menſchen der Wirklichkeit erkennen will, weshalb es ihm im Leben ſo und nicht anders erging, ſo iſt es wohl das natürlichſte, ja einzig richtige Verfahren, daß man die einzelnen Faktoren der Reihe nach betrachtet, welche darauf von Einfluß geweſen ſind. Man geht alſo auf ſeine geiſtigen und ſeeliſchen Eigenſchaften ein — die körperlichen können meiſt vernachläſſigt werden — und unterſucht vor allem ſeine Leidenſchaften, ihre Zuſammenſetzung und die Art, wie ſie ſich äußern: ſchon daraus läßt ſich annähernd berechnen, in welchen Lagen es ihm gut gehen und in welchen er zu Schaden kommen wird. Kennen wir nun aber auch noch die Situationen, in welche er nach und nach eintritt, ſo iſt damit Alles beiſammen, was zum Verſtändniß ſeines Lebensganges, ſeines Schickſals erfordert wird. Was liegt nun näher, als daß man bei einem Menſchen der Dichtung ganz ebenſo verfahre? Denn auch hier wurde es durch Urſachen bewirkt, daß ein Lebensſchickſal einen beſtimmten Verlauf hatte, z. B. tragiſch wurde, und dieſe Urſachen ſind ſehr wohl der Unterſuchung zugänglich. Eine ſolche Unterſuchung

ist aber auch erforderlich, wenn man richtig verstehen will, weshalb bestimmte dichterische Gestalten ein tragisches Los finden mußten, und weshalb der betreffende Dichter gerade hierin und nicht in etwas Anderem, wie dieser oder jener seiner Genossen, das Tragische setzte. Es wird daher unsere Aufgabe sein, zuerst die inneren und äußeren Faktoren zu ermitteln, durch welche die in Shakespeares Tragödien geschilderten tragischen Schicksale bewirkt wurden. Wir nennen die inneren Faktoren an erster Stelle, weil, wie sich später zeigen wird, sie das Wichtigere sind, weil die Natur des tragischen Helden die Beschaffenheit der tragischen Situation bedingt, nicht umgekehrt. An der Spitze unserer Untersuchung steht daher eine psychologische Darlegung über die Menschen in Shakespeares Dramen. Ihr Ergebniß ist, daß deren psychologische und ethische Eigenthümlichkeiten sich alle aus einer einfachen Grundanschauung von dem Menschen ableiten lassen und unter sich in dem engsten und nothwendigsten Zusammenhang stehen. Für Shakespeare ist besonders bezeichnend die Unterordnung der Vernunft unter die Leidenschaften. Es ist nun sehr bedeutsam, daß, wenn ein anderer Dichter dies Verhältniß umkehrt, sonach von einer ganz anderen Grundanschauung von dem Menschen ausgeht, sich damit auch alles Uebrige, vor allem die Natur der Konflikte und die ganze Form des Tragischen ändern muß. Diese Verschiedenheit wird sich aber auch bis in alle Einzelheiten erstrecken, sich im Verhalten der Frauen in der Liebe und im Verhalten der Männer in staatlichen Angelegenheiten zeigen und besonders stark bei zwei Gruppen von Charakteren, bei den Verbrechern und bei den Frauen, hervortreten. Hauptsächlich zum Zwecke einer solchen Erläuterung und Verdeutlichung durch den Gegensatz soll später auf Corneille ein-

gegangen werden, denjenigen unter allen modernen Tragikern, der Shakespeare in allen wesentlichen Punkten am meisten entgegengesetzt ist. Es wird sich hierbei auch zeigen, wie mißlich es ist, wenn, wie es in so vielen Erörterungen über das Drama und die Tragödie geschieht, Ausdrücke wie „Konflikt" ohne nähere Bestimmung gebraucht werden, obwohl dieselben beispielsweise bei Corneille nnd bei Shakespeare ganz verschiedenartige Dinge bezeichnen.

Nachdem man so die Menschen kennen gelernt hat, braucht man bloß noch die Verhältnisse zu kennen, in welchen sie stehen, und die Einwirkung der Menschen auf die Verhältnisse, der Verhältnisse auf die Menschen, um den Schlüssel zu dem Schicksal dieser in der Hand zu haben.

In diesem Bande erhält der Leser bloß unsere psychologischen Entwicklungen über Shakespeare — die Vergleichung der Menschen Shakespeares mit denen Corneilles, welche inhaltlich zu dem ersten Theil gehört, hat der Verfasser, äußeren Rücksichten gehorchend, sich entschließen müssen, für den zweiten Band zurückzustellen. Da die Untersuchung an vielen Punkten so weit geführt ist, daß sie das schließliche Resultat schon theilweise erkennen läßt, glaubt er in diesem zweiten Bande seinen Gegenstand bewältigen zu können.

Unsere deutschen Vorgänger, bei welchen ja auch psychologische Erörterungen einen sehr breiten Raum einnehmen, pflegten so ziemlich alle Gestalten von irgend welcher Bedeutung, jede für sich, in dem Zusammenhang des betreffenden Dramas zu besprechen, wobei sie es selten unterließen, ihnen ein Zeugniß über ihr Wohl- oder Uebelverhalten mitzugeben. Besonders war es Mode geworden, die Feigen, Schwachen, Aengstlichen und Bedenklichen unter der Wucht der Verachtung oder Entrüstung des Kritikers zu erdrücken, während die

derben, gesunden, plumpzufahrenden Schlagetote aus überzeugter Brust als Männer gepriesen und als Vorbilder hingestellt wurden, welche das Hamletische Deutschland gut thue, sich zum Muster zu nehmen. Selbst rührenden Kindergestalten konnte es nicht verziehen werden, daß sie nicht die von der Kritik geforderte robuste Gesundheit besaßen, echte und rechte Bengel waren. Der körperlich und seelisch allzuzart organisirte Mamilius im „Wintermärchen", dem der Schmerz über die Beschimpfung seiner Mutter Hermione das Herz bricht, dieser geistig sehr früh entwickelte ernste Knabe, der im steten Verkehr mit Erwachsenen ein etwas altkluges Wesen angenommen hat — Mamilius, vielleicht das meisterhafteste Kinderbildniß, das Shakespeare geschaffen, muß sich von Kritikern verächtlich als „Muttersöhnchen", als „launenhaftes, verzogenes Kind" behandeln lassen, und wenn man von seinem Ende mit den Worten spricht: „Das zarte Pflänzchen stirbt aus Herzeleid und Angst um sein Mütterlein", so hat es den Anschein, als ob man ihm selbst dies zum Vorwurf mache. Doch wozu sich hierüber wundern — hat ja doch auch der Geist im „Hamlet" schon höhnische Abfertigungen erfahren, weil er nicht an die überlegene Weisheit heranreichte, die über ihn richtete!

Es bietet ja wohl ein ungewöhnliches Interesse, wenn ein hervorragender Kritiker und Schriftsteller sich nicht damit begnügt, bloß über Shakespeare und dessen Menschen zu sprechen, sondern daneben noch sich selber, den großen, gesinnungsvollen Charakter zum Besten gibt. Allein für den Verfasser lag keine Versuchung vor, auf dieser Bahn berühmten Vorgängern nachzuschreiten. Eigener Mangel — er fühlt sehr wohl, daß ihm jenes energische Pathos, jene verachtungsvollen und entrüsteten Töne nicht so zu Gebote stehen — hätte ihm allein schon sehr hinderlich sein müssen.

Dann auch glaubte er annehmen zu ſollen, daß es dem Leſer vor allem darum zu thun ſei, Shakeſpeares Menſchen ſelber kennen zu lernen und weiterhin, was ihr Schöpfer ihnen gegenüber empfunden und wie er über ſie geurtheilt — für alle ſeine perſönlichen Empfindungen und Anſichten über dieſe Menſchen und ihre Handlungen wagte der Verfaſſer dagegen nicht, das Intereſſe des Leſers vorauszuſetzen oder zu beanſpruchen.

Aber ſelbſt wenn man von dieſem ſteten Richten, Loben und Tadeln deutſcher Kritiker abſehen wollte, ſo darf man doch billig daran zweifeln, daß bei ihrem Verfahren jenes volle Verſtändniß dichteriſcher Menſchen erzielt werde, wie wir es verlangen müſſen. Denn wir finden dort bloße mehr oder weniger geiſtvolle und formvollendete *Einzelcharakteriſtiken* — zu einer wirklichen *pſychologiſchen Erklärung* der Eigenthümlichkeiten jener Menſchen ſuchen ſie gar nicht einmal zu gelangen, obwohl doch eine ſolche allein wiſſenſchaftlichen Werth beſitzt. Statt immerfort an Einzelheiten zu haften, mußte man auf die allen Shakeſpeareſchen Charakteren gemeinſamen Züge zurückgehen und die hauptſächlichſten Geſetze erforſchen, nach welchen ſie ſich bethätigen. Von hier aus konnte man dann wieder zu manchen Einzelbeobachtungen fortſchreiten und beiſpielsweiſe beſtimmte Klaſſen von Charakteren, die Stärke oder Schwäche wichtiger Gefühleu nterſuchen. Erſt nachdem man ſolchergeſtalt gewiſſermaßen die Grundzüge der Pſychologie des Dichters feſtgeſtellt hat, darf man hoffen, zu einem richtigen Verſtändniß aller einzelnen Probleme zu gelangen, welche, für ſich betrachtet, meiſt mehrere Deutungen zulaſſen. Vieles tritt alsdann in eine ganz neue Beleuchtung, mancher vorher dunkle Punkt erhellt ſich infolge des

[illegible]

Vielleicht könnte es ſcheinen, als ob unſere pſychologiſchen Entwicklungen für unſeren beſonderen Zweck zu ausführlich gerathen ſeien. Allein es handelt ſich für uns zuerſt um ein vollſtändiges Begreifen der Menſchen Shakeſpeares, und Alles, was hierzu dienlich ſein konnte, durfte als zu unſerer Aufgabe gehörig betrachtet werden. Wir ſind daher auf Vieles eingegangen, was uns in dieſem Sinne bedeutſam zu ſein ſchien, ohne ängſtlich danach zu fragen, ob dadurch das Ziel unſerer Unterſuchung unmittelbar gefördert würde. Ueberdies ſind für den Leſer der Gegenwart — das Beiſpiel namhafter Kritiker wird es uns mehrfach beweiſen — die Menſchen Shakeſpeares durchaus nicht ſo leicht verſtändlich und weit mehr dem Mißverſtande ausgeſetzt, als es auf den erſten Blick ſcheinen könnte. Auch hierdurch war es geboten, uns nicht allzuknapp zu faſſen und unſerer Betrachtung nicht allzu enge Grenzen zu ziehen. Unſere Beiſpiele nahmen wir daher auch, wo ſie für unſern Zweck beſonders geeignet vorlagen, und trugen kein Bedenken, für einzelne Abſchnitte unſerer Schrift weit mehr die Luſtſpiele als die eigentlichen Trauerſpiele und Hiſtorien heranzuziehen. Die Frauen liefern keine einzige tragiſche Heldin, die Liebe, wie ſie Shakeſpeare ſchildert, iſt als ſolche keine tragiſche Leidenſchaft — und doch würde es eine weſentliche Lücke geweſen ſein, wenn wir die Darſtellung der Liebe und der Frauen bei Shakeſpeare übergangen hätten, denn nichts iſt für die Auffaſſung Shakeſpeares vom Menſchen gleich bezeichnend und darum gleich lehrreich für uns. Der Verfaſſer hofft, daß gerade ſeine Darlegungen über Liebe und Frauen ſowie die über den „Othello" den Beweis liefern werden, daß eine auf der Ermittelung der pſychologiſchen Grundanſchauungen des Dichters fußende und von hier aus zu den einzelnen Problemen vorſchreitende

Unterſuchung ein beſſeres Verſtändniß gewährleiſtet als eine nur von Fall zu Fall prüfende und begutachtende Betrachtung. In dem ſiebenten Kapitel, wo wir die für das Verſtändniß der Tragik Shakeſpeares ſo wichtige Verblendung durch die Leidenſchaft an den Perſonen des „Othello" nachweiſen, ſtehen wir im Gegenſatz zu allen unſern Vorgängern, welche mit einer einzigen Ausnahme es fertig brachten, weil ſie auf jene Erſcheinung nicht genügend achteten, einen ſehr einfachen Sachverhalt vollſtändig zu verkennen und geradezu in ſein Gegentheil zu verkehren. Hier, wie an andern Orten, mußten wir genauer auf alle Einzelheiten eingehen, eine größere Ausführlichkeit war daher nicht zu vermeiden. Vielleicht hätten auch manche anderen Kritiker oft beſſer daran gethan, ſtatt in flüchtiger Beſprechung mit etlichen eleganten Wendungen raſch über das einzelne Werk hinwegzueilen, etwas länger dabei zu verweilen, es ſchärfer im Ganzen und in allen ſeinen Theilen ins Auge zu faſſen. Es würden dann wohl die Fälle etwas weniger häufig vorgekommen ſein, wo die Entwicklungen des Kritikers auch nicht einmal mit dem Wortlaut des betreffenden Dramas im Einklang ſtehen.

Am meiſten bedarf vielleicht der Verfaſſer einer Entſchuldigung, weil er in drei glücklicherweiſe ſehr kurzen Kapiteln, dem vierten, fünften und ſechſten, in der Detailbeſprechung ethiſcher Probleme zu ausführlich geweſen iſt. So charakteriſtiſch die Behandlung dieſer Probleme für Shakeſpeare iſt, und ſo deutlich ſich gerade hier der Gegenſatz zu Corneille zeigt, ſo ſieht der Verfaſſer doch ſehr wohl, daß für weitaus die meiſten ſeiner Leſer dieſer Theil ſeiner Schrift an Intereſſe erheblich hinter den übrigen zurückſtehen wird. Bei dieſer Gelegenheit kann er auch nicht umhin, ſeine Verwunderung

darüber auszudrücken, daß Psychologen und Ethiker bis jetzt so selten Veranlassung genommen haben, das Material zu benutzen, welches ihnen die Werke großer Dichter, und besonders Shakespeares, zur Erläuterung oder Stütze bestimmter Theorien bieten. Arbeiten wie die später erwähnte, nun schon in zweiter Auflage vorliegende Studie von Arréat, dürfen das Interesse des Litterarhistorikers wie des Philosophen beanspruchen.

Es ist zu erwarten, daß die Urtheile des Verfassers über andere Shakespeareästhetiker am ersten auf Widerspruch bei dem Leser stoßen werden. Wenigstens wenn er mündlich eine ähnliche Ansicht wie die hier mehrfach ausgesprochene über Klein entwickelte, so mußte er in Scherz und Ernst manchen Vorwurf der Paradoxie über sich ergehen lassen. Er erklärt daher nochmals ausdrücklich, daß er bei langjähriger Beschäftigung mit der Geschichte und Theorie des Dramas keinen Schriftsteller kennen lernte, der an Reichthum, Tiefe und Bedeutung seiner Ideen über das Wesen des Dramas sich mit Klein vergleichen ließe. Auch steht er nicht an, es als seine Ueberzeugung auszusprechen, daß dies Urtheil über kurz oder lang das allgemeine werden wird. Nicht dies kann ihm fraglich sein, sondern höchstens der Zeitpunkt, wann das geschehen sein wird. Und vielleicht wird die Zeit, welche Deutschland brauchen wird, um die Bedeutung seines genialsten Dramaturgen zu erkennen, den besten Maßstab dafür bilden, wie weit man sich bei uns aus jener völligen Anarchie in Sachen der Poetik und Aesthetik herausgearbeitet hat, welche durch den Erfolg und die andauernde Geltung von Werken wie des „Shakespeare" von Gervinus gekennzeichnet wird.

Es ist in Deutschland weit weniger als sonstwo üblich, es ausschließlich in der Sache liegenden Gründen zuzuschreiben

und dieſe zu achten, wenn ein Schriftſteller eine herrſchende Theorie annimmt oder verwirft. So kurz die litterariſche Laufbahn des Verfaſſers iſt — er iſt bis jetzt nur mit einer Schrift an die Oeffentlichkeit getreten —, ſo hat er es dennoch ſchon erleben müſſen, daß man es auf unlautere Beweggründe zurückführte, als er einer beſtimmten wiſſenſchaftlichen Ueberzeugung Ausdruck gab. Anlaß dazu bot der Umſtand, daß er, während er von einer einzelnen Anſicht eines gewiſſen Autors abfällig ſprach, mehrerer anderer Männer in durchaus verſchiedenem Zuſammenhange mit Ausdrücken des Lobes und der Verehrung gedachte. Darin ſah ein Kritiker — es war Richard Mahrenholz — „kriechende Demuth gegenüber allen Inhabern akademiſcher Würden". Wenn der Verfaſſer ſich nicht täuſcht, ſo wird dieſe neue Schrift ihm einen ſolchen Vorwurf nicht zuziehen. Er iſt daher geſpannt darauf, ob man ihm einen andern und welchen man ihm machen wird.

Eppelsheim in Rheinheſſen, im April 1890.

W. Metz.

Einleitung.

Ueber Begriff und Wesen der vergleichenden Litteraturgeschichte.

Der Begriff der vergleichenden Litteraturgeschichte wird öfters in einer Weite gefaßt, daß derselbe auch manche Zweige litterarhistorischer Forschung einschließt, welche man nur uneigentlich als vergleichend bezeichnen kann. So verlangt man zunächst von ihr die Durchführung einer universalhistorischen Litteraturbetrachtung. Die stete Umgestaltung der Ideen und Formen, das Verhältniß, in dem die Entwicklung jeder einzelnen Litteratur zu dem Gange der Weltlitteratur steht, wie überhaupt die universalhistorische Stellung und Bedeutung der einzelnen Erscheinungen sollen von ihr ermittelt und dargelegt werden. Weiterhin weist man ihr unterschiedslos die Bearbeitung aller solchen Probleme zu, welche sich auf mehrere Litteraturgebiete erstrecken. Die Wechselwirkungen der einzelnen Litteraturen aufeinander, die Abhängigkeitsverhältnisse, in denen Dichter eines Volkes zu fremdländischen stehen, die Wanderungen vielbearbeiteter Stoffe auf ihrem Wege durch verschiedene Länder würden hier als besonders lohnende Forschungsgegenstände hervortreten. Zum Schlusse käme die in engerem Sinne vergleichende Thätigkeit. Hierher würden vor allem Untersuchungen zu rechnen sein, welche

durch Vergleichung den Charakter ganzer Epochen und Litteraturen, oder auch nur einzelner ihrer bedeutsamsten Vertreter zu bestimmen unternehmen, dann auch jene, welche von verschiedenen Dichtern behandelte Stoffe in Parallele stellen und dadurch hoffen, manches zur Erkenntniß der Eigenart der betreffenden Dichter, mittelbar auch wohl ihrer Litteraturen beizutragen.

Demnach würde die Aufgabe der vergleichenden Litteraturgeschichte eine dreifache sein: ihr fiele die universalhistorische, internationale und vergleichende Litteraturforschung zu. Man könnte sie daher auch wohl in drei Zweige gliedern, die diesen verschiedenen Zwecken zu dienen suchen.

Gemeinsam ist allen dreien nur der Gegensatz zu den Speziallitteraturgeschichten. Statt eines einzelnen suchen sie mehrere Litteraturgebiete zugleich zu umspannen und wählen sich solche Aufgaben aus, welchen die Speziallitteraturgeschichten nicht gerecht zu werden vermögen. Im Uebrigen bieten sie unter sich sehr erhebliche Verschiedenheiten dar. Denn die ersten beiden Zweige, welche auf eine universalhistorische Auffassung oder die Ermittlung internationaler Beziehungen hinarbeiten, setzen sich eine wesentlich historische, die dritte, die eigentlich vergleichende Litteraturgeschichte, eine wesentlich analytische Betrachtungsweise vor. Dadurch bildet sich zwischen ihnen ein viel tieferer Gegensatz aus als der, welcher jene ersten beiden Unterabtheilungen von den Speziallitteraturgeschichten trennt. Denn dieser ist rein äußerlich und besteht ausschließlich in der Verschiedenheit des Arbeitsfeldes. Wenn dadurch auch wieder eine Verschiedenheit der Aufgaben und selbst der Beurtheilung bedingt wird, so vermag dies einen prinzipiellen Gegensatz ebensowenig zu begründen als ein solcher zwischen den einzelnen Speziallitteraturgeschichten, etwa der deutschen und der englischen, vorhanden ist. So ist denn auch die gewöhnliche Bezeichnung, unter welcher jene beiden Zweige vergleichenden Litteraturgeschichte gehen, nur von ih

schungsgebiete hergenommen: meist werden sie unter dem Namen der allgemeinen Litteraturgeschichte den Spezial-litteraturgeschichten gegenübergestellt, gelegentlich wird, wie von Gödeke geschehen, von ihr noch eine internationale Litteraturgeschichte abgezweigt.

Unseres Erachtens muß jene Verbindung mehrerer Zweige litterarhistorischer Forschung zu einer vergleichenden Litteraturgeschichte als eine äußerliche, nicht eine organische erscheinen. Wenn die Gemeinsamkeit des Prinzips und der Methode, nach denen allein solche Fächer sich wissenschaftlich ordnen lassen, für uns entscheidend sein sollen, so gliedert sich die Wissenschaft der Litteraturgeschichte in zwei scharf von einander geschiedenen Disciplinen: eine historische und eine analytisch-kritische, die Litteraturgeschichte schlechtweg und die im engeren Sinne vergleichende Litteraturgeschichte. Jene theilt sich nach der Beschaffenheit der zu behandelnden Aufgaben wieder in viele einzelne Zweige: die allgemeine Litteraturgeschichte, die Spezial-litteraturgeschichten und schließlich wieder solche, die die Beziehungen zwischen diesen aufsuchen. Die andere, die eigentlich vergleichende Disciplin, führt übrigens nur zu Unrecht den Namen einer Litteraturgeschichte, da sie ja gar keine historischen Ziele verfolgt. Die Beibehaltung der für sie schon eingebürgerten Bezeichnung kann jedoch durch das Beispiel der Kulturgeschichte gerechtfertigt werden, die ja auch nicht immer das Werden und den Wandel von Kulturzuständen darzulegen sucht, sondern sehr häufig nur deren Beschaffenheit zu einem bestimmten Zeitpunkte einfach beschreibt oder analysirt.[1]

Es mag zunächst geboten sein, auf das Wesen dieser beiden litterarhistorischen Disciplinen etwas näher einzugehen.

[1] Wenn wir hier die universalhistorische und internationale Litteraturforschung von der eigentlich vergleichenden abgetrennt haben, so liegt es uns doch völlig fern, die Bedeutung jener beiden irgendwie herabsetzen zu wollen. Noch wartet ihrer eine Reihe vielversprechender

I.

Die gewöhnliche Litteraturgeſchichte ſucht zuvörderſt die litterarhiſtoriſchen Thatſachen feſtzuſtellen, alsdann ihre Aufeinanderfolge und urſächliche Verknüpfung zu erkennen. Ihr Augenmerk richtet ſie vornehmlich auf den Gang der litterariſchen Entwicklung und die Faktoren, welche denſelben bedingt. Für ſie iſt es daher von großer Wichtigkeit, das Verhältniß eines Schriftſtellers zu Vorgängern, Mitſtrebenden und Späteren klar zu legen und die Stelle zu beſtimmen, welche das einzelne Werk in der litterariſchen Entwicklung überhaupt und der ſeines Verfaſſers im Beſonderen einnimmt. Die vergleichende Litteraturgeſchichte nimmt dagegen die Erſcheinungen als gegeben an. Die Frage nach der litterarhiſtoriſchen Bedeutung — ſei es für die einzelne oder die Geſammtlitteratur — oder nach den Einflüſſen, welche auf ſie gewirkt oder von ihr ausgegangen — erſtrecke ſich deren Kreis nun weiter oder enger — wird von ihr gar nicht aufgeworfen. Ihr kommt es vielmehr einzig und allein darauf an, durch Vergleichung analoger Erſcheinungen unter einander in das innerſte Weſen jeder einzelnen derſelben einzudringen, die Geſetze zu entdecken, welche die Aehnlichkeiten wie die Verſchiedenheiten bewirkt haben. Ihr

---

Aufgaben, die auf lange hinaus eine lohnende Thätigkeit gewährleiſten. Ihren Nutzen darf man vielleicht ſogar um ſo höher anſchlagen, als die gegenwärtige Litteraturgeſchichte oft zu ſehr im Detail zu verſinken und dafür den Blick für die großen Zuſammenhänge einzubüßen droht. Es iſt daher doppelt freudig zu begrüßen, wenn ſich daneben ein Streben zeigt, über die Grenzen einer Litteratur hinauszublicken, und ſich dadurch von einſeitiger Befangenheit freizuhalten. Durch Einzelheiten weniger verwirrt, kann jene Litteraturgeſchichte mit univerſaleren Tendenzen in ihrer Betrachtung einen freieren, höheren Standpunkt einnehmen, der ſie fähig macht, als eine wünſchenswerthe Ergänzung, nicht ſelten wohl auch als nützliches Correctiv neben die Spezialliteraturgeſchichten zu treten.

Material wird oft das nämliche sein, wie es die gewöhnliche Litteraturgeschichte zur Lösung ihrer Probleme braucht; aber sie betrachtet es von einem andern Gesichtspunkte und benutzt es zu einem andern Zwecke. Dort handelt es sich mehr um die Feststellung äußerer Abhängigkeiten, um die Ermittelung der Faktoren, welche von außen her auf das Zustandekommen eines bestimmten Produktes einwirkten, hier um die genaueste Erkenntniß seiner innern Beschaffenheit und um den Nachweis der Gesetze, welche bei seiner Bildung thätig waren. Die gewöhnliche Litteraturgeschichte wird bei Betrachtung Schillers auf Shakespeare und andere Tragiker eingehn, um zu prüfen, ob und welche Anregungen er von ihnen empfangen; die vergleichende Litteraturgeschichte wird dies gleichfalls thun, jedoch nur, um besser seinen dichterischen Charakter und das Wesen seiner Tragik verstehen zu lernen. Sie tritt ergänzend neben die gewöhnliche Litteraturgeschichte, indem sie sich als Ziel vorsetzt, durch eine anatomische, oder besser physiologische Untersuchung die innere Beschaffenheit litterarischer Erscheinungen darzulegen. Ihre Aufgabe ist streng genommen eine doppelte: durch Vergleichung sucht sie zunächst die Eigenthümlichkeiten litterarischer Erscheinungen möglichst scharf und vollständig zu erkennen. Erst dann beginnt ihr Hauptgeschäft, für diese eine causale Erklärung zu geben. Sie muß zu dem Behufe eine intime, wenn auch mehr in die Tiefe als in die Breite gehende Vertrautheit mit mehreren Litteraturen besitzen, denn nur so kann sie sich immer zahlreiche verwandte Erscheinungen gegenwärtig halten und dem Fehler entgehen, Aeußerliches mit Wesentlichem zu verwechseln, Zufälligem übertriebene Bedeutung beizulegen. Bei den Gegenständen ihrer Untersuchung wird sie denn auch alle übrigen von der Litteraturgeschichte sonst für wichtig gehaltenen Punkte vernachlässigen, um dafür nur die Eigenthümlichkeiten hervorzuheben, welche ihnen wesentlich sind, sie von andern ihrer Art unterscheiden. Und jede Litteraturbetrachtung, welche sich dies Ziel steckt, kann als vergleichend in unserm Sinne gelten.

Am glücklichsten wird die vergleichende Litteraturgeschichte ihre Eigenart bei ausgedehnteren Gegenständen bewähren können. Immer auf Erfassen der unterscheidenden Züge ausgehend, wird sie bei Betrachtung einer ganzen Litteratur vor allem deren nationalen Charakter hervorheben, bei den einzelnen Litteraturgattungen hauptsächlich das betonen, worin sie von denen anderer Länder abweichen. Sie wird sich jedoch mit der Feststellung der Thatsachen nicht begnügen, sondern auch auf deren Ursachen zurückgehen, die in der geistigen Beschaffenheit der verschiedenen Nationen zu suchen sind. Sie wird dadurch psychologisch und vermag aus der Litteratur sehr schätzenswerthe Beiträge zur Kenntniß des Charakters der Nationen zu liefern. Wir glauben, daß erst dann, wenn die vergleichende Litteraturgeschichte länger in dieser Richtung thätig gewesen ist, eine wahrhaft universalhistorische Behandlung der Weltlitteratur wie der einzelnen Litteraturgattungen möglich sein wird.

II.

1. Hoffentlich steht nicht zu befürchten, daß man in der vergleichenden Litteraturgeschichte nur eine künstliche Wiederbelebung der glücklich abgethanen ästhetischen Litteraturgeschichte sehn werde. Diese war allerdings auch nicht historisch und ging ebenfalls auf eine Charakteristik litterarischer Hervorbringungen aus. Sie trat jedoch nicht, wie die vergleichende Litteraturgeschichte, unbefangen an die Erscheinungen heran, um aus ihnen das sie bestimmende Gesetz zu entwickeln, sondern ging von der Unumstößlichkeit gewisser ästhetischer Axiome aus und sah die litterarischen Werke — in der Regel kamen nur die wichtigsten in Frage — bloß darauf hin an, wie weit sie jenen entsprachen: in der Feststellung des absoluten Werthes, der einem Werke zukam — immer die Richtigkeit jener Theorien vorausgesetzt — erblickte sie ihre Hauptaufgabe. Ihr Verfahren war ganz subjektiv und lief fast immer auf eine Glorifizirung oder Verdammung hinaus, je

nachdem die ästhetischen Theorien des Beurtheilers in dem einzelnen Falle ihr Recht gefunden hatten oder nicht.

Es ist selbstverständlich, daß das Urtheil verschieden ausfallen mußte, wenn es von dieser oder jener Schule gefällt wurde — innerhalb der Schulen kamen daneben noch die bedeutendsten Abweichungen vor — und daß eine Einigung zwischen den Litterarhistorikern der verschiedenen Länder erst recht nicht zu erzielen war. In entschiedenem Gegensatze hierzu verfolgt die vergleichende Litteraturgeschichte nur das eine Ziel, litterarische Erscheinungen möglichst genau ihrem Wesen nach zu erkennen und darzulegen. Sie hat nur dies eine Interesse und wird mit der gleichen wissenschaftlichen Unparteilichkeit ein Werk untersuchen, ob es einer bestimmten Theorie entspricht oder ihr zuwiderläuft, ob ihm eine hohe oder geringe Bedeutung beizulegen ist. Auch kennt sie keine allgemein gültige ästhetische Theorie. Die ästhetischen Begriffe sind für sie nicht etwas Gegebenes, sondern vielmehr erst zu Suchendes. Sie wird das ganze Gebiet der Litteratur durchforschen, um alle Formen, in denen dieselben hier erscheinen, zu bestimmen — von eigentlicher Aesthetik hält sie sich dagegen fern: die Entscheidung darüber, welcher dieser Formen ein größerer oder geringerer Werth zukomme, oder welches die richtigste Definition für diesen oder jenen ästhetischen Begriff sei, überläßt sie der Aesthetik. Sie liefert dieser nur ein sehr wichtiges Material, das, wenn es einmal für alle Künste in der nöthigen Vollständigkeit beschafft ist, es der Aesthetik erst ermöglichen wird, sich zum Range einer wahren Wissenschaft zu erheben. Während diese früher auf dem Wege philosophischer Spekulation die ästhetischen Grundbegriffe zu finden suchte, welche sie dann mühsam mit den Thatsachen aus dem Bereiche der einzelnen Künste in Einklang brachte, wird jene geplante Aesthetik auf den Thatsachen fußen und aus der exakten Durchforschung derselben allgemeine Gesetze zu gewinnen suchen. Es darf kühnlich behauptet werden, daß alle unsere Aesthetiken mit ungenügender Kenntniß der einzelnen Erscheinungen unternommen wurden, und daß sie, wo sie das

gemeinsame Kennzeichen vieler Fälle geben wollten, oft untergeordnete und unwesentliche Punkte herausgriffen. Hätte die vergleichende Litteraturgeschichte hier vorgearbeitet gehabt und etwa alle Hauptformen des Tragischen charakterisirt, so würde manche blendende Theorie, die in Aesthetik und Litteratur viel Verwirrung stiftete, — etwa die von der Tragik der beiderseitigen Berechtigung — nicht möglich gewesen sein. Von sämmtlichen vorhandenen Theorien der Tragödie ist keine einzige auf alle wichtigen Formen des Tragischen anwendbar, und sehr gering ist auch die Zahl derer, welche überhaupt nur irgend eine Form mit ausreichender Schärfe bezeichnen.

2. Wo aber auch die ästhetische Litteraturgeschichtsschreibung in ihrem *Ziele* mit der vergleichenden zusammentraf und wie diese die Eigenart litterarischer Erscheinungen streng wissenschaftlich darzulegen suchte, da bestand immer noch zwischen den *Methoden* beider der erheblichste Unterschied.

Die ästhetische Litteraturgeschichte war vorwiegend *beschreibend* und begnügte sich im Allgemeinen — falls sie nicht, was oft geschah, in einer Theorie so befangen war, daß sie die Thatsachen nicht einmal mehr richtig zu erkennen vermochte — mit der Feststellung des ästhetischen Thatbestandes. Bei einem Tragiker besprach sie etwa die Mannigfaltigkeit und Wahrheit der Charaktere, erzählte dann ihre Handlungen, prüfte, ob die Motivirung nichts zu wünschen übrig lasse, und legte schließlich das tragische Problem und dessen dichterische Behandlung dar. Daß hierbei ermittelt werden konnte, welchen Begriff der Dichter vom Tragischen hatte, steht fest. Nur begnügt sich die vergleichende Litteraturgeschichte nicht mit der Kenntniß dieser Thatsache, sondern sie will auch deren Grund wissen. Und dieser ist nicht etwa in zufälligen äußeren Umständen zu suchen, sondern immer nur in der Seele des Dichters, wenn diese auch in der mannigfaltigsten Weise von außen erregt, beeinflußt und gemodelt wird. Man wird zu diesem Zwecke von dem Werk auf den Dichter, der hinter ihm steht, zurückgehn und nach seiner Ansicht von der Welt und dem Menschen fragen müssen.

So erfährt man, wie der Dichter sich den Menschen denkt und warum er gerade solche Charaktere darstellt, andre aber, die sonst bevorzugt worden, gänzlich meidet; ob er den Menschen für sittlich frei hält oder von außen bestimmt; welche Leidenschaften er seinen Personen beilegt und wie diese Leidenschaften wirken; wie daher die Handlungen sein müssen, deren Motivirung nicht an einer beliebigen Psychologie, sondern nur an der des Dichters gemessen werden darf — und wenn man alles dies gethan, so hat man auch den Schlüssel in der Hand, warum das Schicksal der Helden und die Auffassung des Tragischen bei diesem Dichter sich gerade so gestalten mußte.[1]

Zum Unterschiede von der ästhetischen Litteraturgeschichte und der Aesthetik — auch einer solchen auf induktiver Grundlage — ließe sich das Wesen der vergleichenden Litteraturgeschichte etwa folgendermaßen bestimmen: Ausgehend auf eine Darlegung des Wesens litterarischer Erscheinungen mißt sie diese jedoch nicht an von außen herangebrachten Maßstäben oder ordnet sie in fertige Rubriken ein, sondern entwickelt aus ihnen selber ihre Eigenthümlichkeiten. Auch beschränkt sie sich nicht auf eine bloße Beschreibung derselben, sondern sucht die sie bedingenden Ursachen nachzuweisen. Sie erforscht und bezeichnet daher auch die einzelnen Formen, in welchen ästhetische Begriffe

[1] Es sei uns gestattet, unsere Ansicht durch eine Analogie zu erläutern, die schon öfters in verwandten Fällen hat dienen müssen, und zugleich auch die Worte eines unserer Vorgänger zu benutzen. „In ihren früheren Stadien bestand die Himmelskunde aus nichts weiter als angesammelten Beobachtungen über die Stellungen und Bewegungen der Sonne und Planeten; nach und nach kam man dahin, aus diesen angesammelten Beobachtungen mit Annäherung an die Wahrheit empirisch vorauszusagen, daß gewisse von den Himmelskörpern gewisse Stellungen zu gewissen Zeiten haben würden. Aber die moderne Wissenschaft der Himmelskunde besteht aus Deduktionen aus dem Gesetze der Gravitation — Deduktionen, welche zeigen, warum die Himmelskörper nothwendig gewisse Stellungen zu gewissen Zeiten einnehmen." H. Spencer in einem Briefe an Mill, bei Bain. Mental and Moral Science II, 722.

innerhalb der Litteratur erscheinen, und sucht die Gründe der Verschiedenheit in der dichterischen Individualität auf. Gesetze des Gefallens zu finden, die allgemeinen ästhetischen Begriffe festzustellen oder den größern oder geringern Werth zu ermitteln, der den einzelnen Arten desselben Begriffes zukommt, überläßt sie der Aesthetik, für welche sie erst eine zuverlässige Grundlage schafft.

Auf diese Weise wird die vergleichende Litteraturgeschichte ein durchaus verläßliches Resultat erhalten, das nicht nur auf die Zustimmung ästhetischer Parteigänger rechnet. Sie bietet eben alle Vortheile einer exakten Wissenschaft und *erzwingt* als solche einfach die Anerkennung ihrer Ergebnisse — sie hat es nicht nöthig, in orakelndem Tone Entscheidungen zu verkünden, die eine blinde Unterwerfung verlangen. Wohl wird es auch hier vorkommen, daß Jemand die Thatsachen unrichtig sieht, sie falsch erklärt oder aus ihnen irrige Schlüsse zieht. Dafür kann man aber jeden Augenblick seine Untersuchung nachprüfen und genau den Punkt, wo der Irrthum liegt, nachweisen. Nie aber wird der Späterkommende, wie seither oft, genöthigt sein, die Arbeit seines Vorgängers wegen der falschen Basis, auf der die beruht, als schwindelhaft völlig über den Haufen werfen.

3. Die Exaktheit der *Methode* hat auch die Exaktheit der *Bezeichnung* zur Folge. Die gewöhnliche Litteraturgeschichte verfügt da, wo sie litterarische Erscheinungen charakterisiren will, immer nur über ein schwankendes, von Zufälligkeiten nicht freies Verfahren: die vergleichende Litteraturgeschichte wird dagegen allmählich dahin gelangen können, daß sie an Bestimmtheit und Schärfe der Ausdrucksweise mit den Naturwissenschaften zu wetteifern vermag. Es wird nicht ihr geringstes Verdienst sein, wenn sie uns von all den dehnbaren und schielenden Ausdrücken erlöst, welche durch die ästhetisirende Richtung in unserer Litteraturgeschichtsschreibung sich eingeschlichen haben und zum Theil noch daselbst herrschen, und wenn sie jeden zwingt, vor dem Gebrauche solcher Ausdrücke sich genau über deren Umfang und Bedeutung Rechenschaft zu geben.

III.

1. Das Verhältniß der vergleichenden Litteraturgeschichte zu der gewöhnlichen ist durchaus nicht das der Nebenbuhlerschaft. Beide haben eine völlig getrennte Domäne und stehen sich unabhängig, aber auch gleichberechtigt gegenüber. Das Ideal der Litteraturgeschichte würde eine Verbindung der beiden sein, und eine solche wird auch meist, mehr oder minder ausdrücklich, angestrebt. Ohne einer völligen Trennung das Wort reden zu wollen, halten wir es jedoch für ersprießlich, wenn die vergleichende Litteraturgeschichte zunächst öfters für sich allein auftritt und sich vornehmlich an solchen Aufgaben versucht, in welchen sie ihre Eigenart am besten zeigen kann. Es liegt in ihrem eigenen Interesse, so durch die That zu beweisen, daß eine streng wissenschaftliche Litteraturbetrachtung möglich ist, welche grundsätzlich keine einzige der Forderungen berücksichtigt, in denen man, von der gewöhnlichen Litteraturgeschichte abstrahirend, gemeinhin das Wesen einer wissenschaftlichen Litteraturforschung setzt. Erst später, wenn einmal die vergleichende Litteraturgeschichte eine große Zahl zweifelloser Ergebnisse zu Tage gefördert hat, welche von der gewöhnlichen Litteraturgeschichte ohne weiteres übernommen werden können, mag eine regelmäßige Verbindung der beiden wieder mehr in's Auge gefaßt werden. Bis jetzt haben sehr viele der Versuche, beide Ziele zugleich zu erreichen, in ihrem analytisch-kritischen Theile — der ohnehin als eine Art Luxus galt, an dessen Güte nicht viel liege — ein überwiegend dilettantisches Gepräge, das auf Wissenschaftlichkeit keinen Anspruch machen kann. Die Thatsache allein, daß mehrere der namhaftesten Litterarhistoriker in den Abweichungen Herders von den spanischen Cidromanzen gerade den deutschen Geist des Bearbeiters haben erkennen wollen, während Herder hier doch nur seiner französischen Vorlage getreu folgte, sollte alle diejenigen zur Ruhe verweisen, die der Meinung sind, daß die Aufgaben der ver-

gleichenden Litteraturgeschichte schon so trefflich von der gewöhnlichen Litteraturgeschichte gelöst würden, daß ein eigenes bloß ihnen gewidmetes Fach völlig überflüssig wäre.

Wir erkennen den Einwand als vollständig berechtigt an, daß sehr vieles zusammentraf, um jene Männer zu diesem Irrthum zu verführen, und daß er daher als leicht verzeihlich erscheinen muß. Wir hoben ihn auch nur hervor, um zu zeigen, wie sehr viel auf diesem Gebiete noch zu thun, und wie nöthig es ist, daß die hier liegenden Arbeiten bald und mit Energie in Angriff genommen werden.

2. Den Fällen, wo die gewöhnliche Litteraturgeschichte so nebenher auch das Amt der vergleichenden Litteraturgeschichte hat versehen wollen, stehen doch auch andre gegenüber, wo man sich konsequenterweise auf die äußern Verhältnisse und Bedingungen beschränkte, unter denen ein Schriftsteller lebte und wirkte, die analytische Untersuchung der Werke aber als Aesthetisiren ansah, von dem sich der Litterarhistoriker möglichst fernhalten solle.[1] Und Aesthetik

[1] In Elze's „Shakespeare", einem Werke, dessen Verdienste so allgemein anerkannt sind, daß sie einer besonderen Hervorhebung hier nicht bedürfen, finden wir beispielsweise die prinzipielle Ausschließung einer kritischen Würdigung von Shakespeares dichterischem Charakter. Fast erweckt es sogar den Anschein, als ob Elze eine solche in streng wissenschaftlicher Form für unmöglich hielte. Es heißt nämlich bei ihm (S. 9): „Hallam (Introd. Lit. Eur. II, 176) spricht allerdings sehr geringschätzig von den antiquarischen Untersuchungen über Shakespeares Leben, und seine Ansicht hat ein nur zu häufiges Echo gefunden. „Wenn es, wie ich vermuthe", so lauten seine Worte, „einen irdischen Shakespeare gab, so gab es auch einen himmlischen, und dieser ist es, von dem wir etwas zu wissen wünschen." Das scheint uns auf einem sonderbaren Irrthum zu beruhen. Von dem himmlischen Shakespeare geben ja seine Dichtungen die ausreichendste, aber auch die einzige Kunde; was will, ja was kann man von diesem noch wissen? [Unseres Erachtens gar vielerlei; vor allem dies, wie seine Werke zum Unterschiede von denen andrer Dichter, und warum sie so sind.] Ueberdies hat die Bekanntschaft mit dem himmlischen Shakespeare vielmehr der Aesthetiker und Kunstphilosoph als der Philolog und Biograph zu vermitteln.

und Aesthetisiren hatte hier immer den verächtlichen Beigeschmack des Oberflächlichen, Dilettantischen, Schönrednerischen. Nun wird aber doch Niemand leugnen wollen, daß gerade wegen seiner Werke ein Schriftsteller unser Interesse erregt und daß wir nur, weil sie so Geniales geschaffen, die Lebensumstände der Menschen Shakespeare und Schiller näher kennen wollen. Die Untersuchungen hierüber mögen von gediegenster Gelehrsamkeit zeugen: darum bleibt es doch wahr, daß man mit ihnen immer nur die Außenwerke des dichterischen Geistes berührt und daß ihr größter Werth darin besteht, uns einen Zugang zu diesem selber zu eröffnen. Es ist aber eine völlige

---

[Handelte es sich um eine bloße Bekanntschaft, so sehen wir nicht ein, wozu man noch den Aesthetiker und Kunstphilosophen besonders brauchte: man könnte ja Jedermann getrost auf die Lektüre Shakespeares verweisen, durch welche diese Bekanntschaft sicherlich am besten und gründlichsten erworben werden kann — ganz abgesehen davon, daß dies auch der kurzweiligste Weg wäre. Es handelt sich vielmehr um eine wissenschaftliche Erkenntniß, und diese ist eben so wohl möglich für den Dichter Shakespeare wie für seine äußeren Lebensbedingungen, und jener ist ein eben so wichtiges und fraglos ein weit interessanteres Objekt der Forschung. Mit gleichem Rechte könnte man die wissenschaftliche Erforschung des Seelenlebens leugnen, weil dieses sich der Untersuchung weniger bequem darbietet als das körperliche Leben, und weil man lange Zeit für dasselbe keine so exakte Methode der Forschung besaß.] Was wir hier kennen wollen, ist allerdings der irdische Shakespeare, sind die irdischen Verhältnisse und Bedingungen, unter denen er seine himmlischen Werke schuf." Ferner S. 318: „Wir haben es hier jedoch nicht mit einer kritischen Würdigung von Shakespeares Werken zu thun, sondern lediglich mit ihrer litterargeschichtlichen und philologischen Erläuterung; wir haben sie nicht als Ausflüsse göttlicher Eingebung, sondern im Gegentheil von ihrer menschlichsten, äußerlichsten Seite zu betrachten." Gewiß, wie Shakespeare ein sehr anziehendes Objekt für die mannigfaltigsten antiquarischen Untersuchungen bildet, so kann man auch seine Werke zum Vehikel für sehr viel litterarhistorische, philologische und textkritische Gelehrsamkeit machen Nur Unverstand kann auf solche Arbeiten, wenn sie in wissenschaftlichem Geiste ausgeführt sind, verächtlich herabblicken wollen. Allein man sollte sich nicht der Täuschung hingeben, daß damit alle, oder auch nur die wichtigsten Aufgaben litterarhistorischer Forschung erledigt seien.

Verkehrung der Dinge, wenn die Forschung sich nur mit ihnen allein befassen soll. Auf die Dauer wird man sich nicht damit begnügen können, daß der Künstler und sein Schaffen gar nicht mehr als Erkenntnißobjekt gelten sollen. Wäre das viel anders, als wenn man die Litteraturgeschichte dazu verurtheilen wollte, nur Schalen ohne Kern, nur Stoff ohne Geist zu untersuchen? Hier klafft eine bedeutende Lücke, die einmal ausgefüllt werden muß. Die gewöhnliche Litteraturgeschichte und die Aesthetik können hier nicht eintreten — es bleibt daher nur die vergleichende Litteraturgeschichte übrig, um die wissenschaftliche Bewältigung der hier sich ergebenden Aufgaben zu übernehmen. Die vergleichende Litteraturgeschichte darf geradezu als ein Bedürfniß bezeichnet werden: ihr kommt es zu, auf diesem Gebiete Prinzip und Methode der Forschung zu finden.

IV.

Wie es ihr Name sagt, verwendet unsere Wissenschaft als vornehmstes Mittel die Vergleichung, sei es eine ausdrückliche oder stillschweigende. Und zwar thut sie dies nur zu dem Zwecke, um das Gesetz zu erkennen, das eine bestimmte Erscheinung von innen aus gestaltete. Sie hält Verwandtes mit Verwandtem zusammen, geht auf die Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten ein und vermag so, bei ausreichendem Material und der nöthigen Sorgfalt in der Handhabung ihrer Methode, litterarische Erscheinungen bis zu der Wurzel, aus der sie entsprossen, zu verfolgen und ihre innere Organisation vollständiger und besser, als es sonst möglich ist, zu erklären.

Aber die Vergleichung ist bloß Mittel und hat ihren Zweck erfüllt, wenn man mit ihrer Hülfe sich litterarischer Eigenthümlichkeiten bewußt geworden ist. Nur selten wird man jedoch den Weg ausführlich darlegen, auf welchem man dies Ziel erreicht hat, weil man sonst meist auf zu viele und verschiedenartige Erscheinungen Bezug nehmen müßte.

Manchmal wird jedoch auch die Durchführung einer Vergleichung sich empfehlen, besonders wenn zwei analoge Erscheinungen in allen wesentlichen Punkten so erhebliche Verschiedenheiten darbieten, daß hier die Entwicklung der Eigenart beider erfolgreich einsetzen kann. Der Nutzen solcher Vergleichungen besteht hauptsächlich darin, daß sie veranlassen, vieles sonst Uebergangene oder beiläufig Erledigte ausdrücklich zur Sprache zu bringen und bei solchen Eigenthümlichkeiten, die man hier wie dort mit dem gleichen Namen belegt, genau darauf hinzusehen, ob sie auch völlig identisch sind; so, wenn man von Reflexion bei Hamlet oder einem Helden Corneilles spricht und einen Konflikt der Pflichten bei Shakespeare oder einem Franzosen ohne weiteres neben einander stellt. Ihr größter Vorzug aber ist der, daß sie nicht so leicht einen dogmatischen Charakter annehmen, ihre Resultate augenfälliger und weniger dem Mißverständniß oder der Schikane ausgesetzt sind.

Einer der geistvollsten Vertreter unserer Disciplin hat eine bestimmte Gattung von Arbeiten sehr empfohlen. Von verschiedenen Dichtern bearbeitete „Stoffe in Parallele zu stellen, scheint eine lohnende Aufgabe der vergleichenden Litteraturgeschichte, deren Lösung tüchtige Werksteine zu dem Bau der neuen Wissenschaft liefern wird, die wie jede andere nur durch den Verein vieler Kräfte entstehen und gedeihen kann." Wir theilen diese Ansicht nicht und vermögen solchen Untersuchungen nur einen beschränkten Nutzen zuzuerkennen. Die größte Vorsicht ist geboten, wenn man aus ihnen den dichterischen Charakter der Verfasser oder gar ganzer Nationen ermitteln will, denn die Gefahr unbedachter Verallgemeinerungen und voreiliger Schlüsse liegt zu nahe, als daß sie ganz vermieden werden könnte. Vortrefflich werden solche Vergleichungen jedoch sein, um jene auf andrem Wege gefundenen Charaktereigenthümlichkeiten zu illustriren. Und soviel wir sehen, hat Carrière, dessen Ansicht wir eben wiedergaben, in der Praxis dies sichere Verfahren immer eingeschlagen. Nur ausnahmsweise werden sich einzelne beson-

gemeinsame Kennzeichen vieler Fälle geben wollten, oft untergeordnete und unwesentliche Punkte herausgriffen. Hätte die vergleichende Litteraturgeschichte hier vorgearbeitet gehabt und etwa alle Hauptformen des Tragischen charakterisirt, so würde manche blendende Theorie, die in Aesthetik und Litteratur viel Verwirrung stiftete, — etwa die von der Tragik der beiderseitigen Berechtigung — nicht möglich gewesen sein. Von sämmtlichen vorhandenen Theorien der Tragödie ist keine einzige auf alle wichtigen Formen des Tragischen anwendbar, und sehr gering ist auch die Zahl derer, welche überhaupt nur irgend eine Form mit ausreichender Schärfe bezeichnen.

2. Wo aber auch die ästhetische Litteraturgeschichtsschreibung in ihrem *Ziele* mit der vergleichenden zusammentraf und wie diese die Eigenart litterarischer Erscheinungen streng wissenschaftlich darzulegen suchte, da bestand immer noch zwischen den *Methoden* beider der erheblichste Unterschied.

Die ästhetische Litteraturgeschichte war vorwiegend *beschreibend* und begnügte sich im Allgemeinen — falls sie nicht, was oft geschah, in einer Theorie so befangen war, daß sie die Thatsachen nicht einmal mehr richtig zu erkennen vermochte — mit der Feststellung des ästhetischen Thatbestandes. Bei einem Tragiker besprach sie etwa die Mannigfaltigkeit und Wahrheit der Charaktere, erzählte dann ihre Handlungen, prüfte, ob die Motivirung nichts zu wünschen übrig lasse, und legte schließlich das tragische Problem und dessen dichterische Behandlung dar. Daß hierbei ermittelt werden konnte, welchen Begriff der Dichter vom Tragischen hatte, steht fest. Nur begnügt sich die vergleichende Litteraturgeschichte nicht mit der Kenntniß dieser Thatsache, sondern sie will auch deren Grund wissen. Und dieser ist nicht etwa in zufälligen äußeren Umständen zu suchen, sondern immer nur in der Seele des Dichters, wenn diese auch in der mannigfaltigsten Weise von außen erregt, beeinflußt und gemodelt wird. Man wird zu diesem Zwecke von dem Werk auf den Dichter, der hinter ihm steht, zurückgehn und nach seiner Ansicht von der Welt und dem Menschen fragen müssen.

So erfährt man, wie der Dichter sich den Menschen denkt und warum er gerade solche Charaktere darstellt, andre aber, die sonst bevorzugt worden, gänzlich meidet; ob er den Menschen für sittlich frei hält oder von außen bestimmt; welche Leidenschaften er seinen Personen beilegt und wie diese Leidenschaften wirken; wie daher die Handlungen sein müssen, deren Motivirung nicht an einer beliebigen Psychologie, sondern nur an der des Dichters gemessen werden darf — und wenn man alles dies gethan, so hat man auch den Schlüssel in der Hand, warum das Schicksal der Helden und die Auffassung des Tragischen bei diesem Dichter sich gerade so gestalten mußte.[1]

Zum Unterschiede von der ästhetischen Litteraturgeschichte und der Aesthetik — auch einer solchen auf induktiver Grundlage — ließe sich das Wesen der vergleichenden Litteraturgeschichte etwa folgendermaßen bestimmen: Ausgehend auf eine Darlegung des Wesens litterarischer Erscheinungen mißt sie diese jedoch nicht an von außen herangebrachten Maßstäben oder ordnet sie in fertige Rubriken ein, sondern entwickelt aus ihnen selber ihre Eigenthümlichkeiten. Auch beschränkt sie sich nicht auf eine bloße Beschreibung derselben, sondern sucht die sie bedingenden Ursachen nachzuweisen. Sie erforscht und bezeichnet daher auch die einzelnen Formen, in welchen ästhetische Begriffe

[1] Es sei uns gestattet, unsere Ansicht durch eine Analogie zu erläutern, die schon öfters in verwandten Fällen hat dienen müssen, und zugleich auch die Worte eines unserer Vorgänger zu benutzen. „In ihren früheren Stadien bestand die Himmelskunde aus nichts weiter als angesammelten Beobachtungen über die Stellungen und Bewegungen der Sonne und Planeten; nach und nach kam man dahin, aus diesen angesammelten Beobachtungen mit Annäherung an die Wahrheit empirisch vorauszusagen, daß gewisse von den Himmelskörpern gewisse Stellungen zu gewissen Zeiten haben würden. Aber die moderne Wissenschaft der Himmelskunde besteht aus Deduktionen aus dem Gesetze der Gravitation — Deduktionen, welche zeigen, warum die Himmelskörper nothwendig gewisse Stellungen zu gewissen Zeiten einnehmen." H. Spencer in einem Briefe an Mill, bei Bain. Mental and Moral Science II, 722.

innerhalb der Litteratur erscheinen, und sucht die Gründe der Verschiedenheit in der dichterischen Individualität auf. Gesetze des Gefallens zu finden, die allgemeinen ästhetischen Begriffe festzustellen oder den größern oder geringern Werth zu ermitteln, der den einzelnen Arten desselben Begriffes zukommt, überläßt sie der Aesthetik, für welche sie erst eine zuverlässige Grundlage schafft.

Auf diese Weise wird die vergleichende Litteraturgeschichte ein durchaus verläßliches Resultat erhalten, das nicht nur auf die Zustimmung ästhetischer Parteigänger rechnet. Sie bietet eben alle Vortheile einer exakten Wissenschaft und *erzwingt* als solche einfach die Anerkennung ihrer Ergebnisse — sie hat es nicht nöthig, in orakelndem Tone Entscheidungen zu verkünden, die eine blinde Unterwerfung verlangen. Wohl wird es auch hier vorkommen, daß Jemand die Thatsachen unrichtig sieht, sie falsch erklärt oder aus ihnen irrige Schlüsse zieht. Dafür kann man aber jeden Augenblick seine Untersuchung nachprüfen und genau den Punkt, wo der Irrthum liegt, nachweisen. Nie aber wird der Späterkommende, wie seither oft, genöthigt sein, die Arbeit seines Vorgängers wegen der falschen Basis, auf der die beruht, als schwindelhaft völlig über den Haufen werfen.

3. Die Exaktheit der *Methode* hat auch die Exaktheit der *Bezeichnung* zur Folge. Die gewöhnliche Litteraturgeschichte verfügt da, wo sie litterarische Erscheinungen charakterisiren will, immer nur über ein schwankendes, von Zufälligkeiten nicht freies Verfahren: die vergleichende Litteraturgeschichte wird dagegen allmählich dahin gelangen können, daß sie an Bestimmtheit und Schärfe der Ausdrucksweise mit den Naturwissenschaften zu wetteifern vermag. Es wird nicht ihr geringstes Verdienst sein, wenn sie uns von all den dehnbaren und schielenden Ausdrücken erlöst, welche durch die ästhetisirende Richtung in unserer Litteraturgeschichtsschreibung sich eingeschlichen haben und zum Theil noch daselbst herrschen, und wenn sie jeden zwingt, vor dem Gebrauche solcher Ausdrücke sich genau über deren Umfang und Bedeutung Rechenschaft zu geben.

III.

1. Das Verhältniß der vergleichenden Litteraturgeschichte zu der gewöhnlichen ist durchaus nicht das der Nebenbuhlerschaft. Beide haben eine völlig getrennte Domäne und stehen sich unabhängig, aber auch gleichberechtigt gegenüber. Das Ideal der Litteraturgeschichte würde eine Verbindung der beiden sein, und eine solche wird auch meist, mehr oder minder ausdrücklich, angestrebt. Ohne einer völligen Trennung das Wort reden zu wollen, halten wir es jedoch für ersprießlich, wenn die vergleichende Litteraturgeschichte zunächst öfters für sich allein auftritt und sich vornehmlich an solchen Aufgaben versucht, in welchen sie ihre Eigenart am besten zeigen kann. Es liegt in ihrem eigenen Interesse, so durch die That zu beweisen, daß eine streng wissenschaftliche Litteraturbetrachtung möglich ist, welche grundsätzlich keine einzige der Forderungen berücksichtigt, in denen man, von der gewöhnlichen Litteraturgeschichte abstrahirend, gemeinhin das Wesen einer wissenschaftlichen Litteraturforschung setzt. Erst später, wenn einmal die vergleichende Litteraturgeschichte eine große Zahl zweifelloser Ergebnisse zu Tage gefördert hat, welche von der gewöhnlichen Litteraturgeschichte ohne weiteres übernommen werden können, mag eine regelmäßige Verbindung der beiden wieder mehr in's Auge gefaßt werden. Bis jetzt haben sehr viele der Versuche, beide Ziele zugleich zu erreichen, in ihrem analytisch-kritischen Theile — der ohnehin als eine Art Luxus galt, an dessen Güte nicht viel liege — ein überwiegend dilettantisches Gepräge, das auf Wissenschaftlichkeit keinen Anspruch machen kann. Die Thatsache allein, daß mehrere der namhaftesten Litterarhistoriker in den Abweichungen Herders von den spanischen Cidromanzen gerade den deutschen Geist des Bearbeiters haben erkennen wollen, während Herder hier doch nur seiner französischen Vorlage getreu folgte, sollte alle diejenigen zur Ruhe verweisen, die der Meinung sind, daß die Aufgaben der ver-

gleichenden Litteraturgeschichte schon so trefflich von der gewöhnlichen Litteraturgeschichte gelöst würden, daß ein eigenes bloß ihnen gewidmetes Fach völlig überflüssig wäre.

Wir erkennen den Einwand als vollständig berechtigt an, daß sehr vieles zusammentraf, um jene Männer zu diesem Irrthum zu verführen, und daß er daher als leicht verzeihlich erscheinen muß. Wir hoben ihn auch nur hervor, um zu zeigen, wie sehr viel auf diesem Gebiete noch zu thun, und wie nöthig es ist, daß die hier liegenden Arbeiten bald und mit Energie in Angriff genommen werden.

2. Den Fällen, wo die gewöhnliche Litteraturgeschichte so nebenher auch das Amt der vergleichenden Litteraturgeschichte hat versehen wollen, stehen doch auch andre gegenüber, wo man sich konsequenterweise auf die äußern Verhältnisse und Bedingungen beschränkte, unter denen ein Schriftsteller lebte und wirkte, die analytische Untersuchung der Werke aber als Aesthetisiren ansah, von dem sich der Litterarhistoriker möglichst fernhalten solle.[1] Und Aesthetik

---

[1] In Elze's „Shakespeare", einem Werke, dessen Verdienste so allgemein anerkannt sind, daß sie einer besonderen Hervorhebung hier nicht bedürfen, finden wir beispielsweise die prinzipielle Ausschließung einer kritischen Würdigung von Shakespeares dichterischem Charakter. Fast erweckt es sogar den Anschein, als ob Elze eine solche in streng wissenschaftlicher Form für unmöglich hielte. Es heißt nämlich bei ihm (S. 9): „Hallam (Introd. Lit. Eur. II, 176) spricht allerdings sehr geringschätzig von den antiquarischen Untersuchungen über Shakespeares Leben, und seine Ansicht hat ein nur zu häufiges Echo gefunden. „Wenn es, wie ich vermuthe", so lauten seine Worte, „einen irdischen Shakespeare gab, so gab es auch einen himmlischen, und dieser ist es, von dem wir etwas zu wissen wünschen." Das scheint uns auf einem sonderbaren Irrthum zu beruhen. Von dem himmlischen Shakespeare geben ja seine Dichtungen die ausreichendste, aber auch die einzige Kunde; was will, ja was kann man von diesem noch wissen? [Unseres Erachtens gar vielerlei; vor allem dies, wie seine Werke zum Unterschiede von denen andrer Dichter, und warum sie so sind.] Ueberdies hat die Bekanntschaft mit dem himmlischen Shakespeare vielmehr der Aesthetiker und Kunstphilosoph als der Philolog und Biograph zu vermitteln.

und Aesthetisiren hatte hier immer den verächtlichen Beigeschmack des Oberflächlichen, Dilettantischen, Schönrednerischen. Nun wird aber doch Niemand leugnen wollen, daß gerade wegen seiner Werke ein Schriftsteller unser Interesse erregt und daß wir nur, weil sie so Geniales geschaffen, die Lebensumstände der Menschen Shakespeare und Schiller näher kennen wollen. Die Untersuchungen hierüber mögen von gediegenster Gelehrsamkeit zeugen: darum bleibt es doch wahr, daß man mit ihnen immer nur die Außenwerke des dichterischen Geistes berührt und daß ihr größter Werth darin besteht, uns einen Zugang zu diesem selber zu eröffnen. Es ist aber eine völlige

---

[Handelte es sich um eine bloße Bekanntschaft, so sehen wir nicht ein, wozu man noch den Aesthetiker und Kunstphilosophen besonders brauchte: man könnte ja Jedermann getrost auf die Lektüre Shakespeares verweisen, durch welche diese Bekanntschaft sicherlich am besten und gründlichsten erworben werden kann — ganz abgesehen davon, daß dies auch der kurzweiligste Weg wäre. Es handelt sich vielmehr um eine wissenschaftliche Erkenntniß, und diese ist eben so wohl möglich für den Dichter Shakespeare wie für seine äußeren Lebensbedingungen, und jener ist ein eben so wichtiges und fraglos ein weit interessanteres Objekt der Forschung. Mit gleichem Rechte könnte man die wissenschaftliche Erforschung des Seelenlebens leugnen, weil dieses sich der Untersuchung weniger bequem darbietet als das körperliche Leben, und weil man lange Zeit für dasselbe keine so exakte Methode der Forschung besaß.] Was wir hier kennen wollen, ist allerdings der irdische Shakespeare, sind die irdischen Verhältnisse und Bedingungen, unter denen er seine himmlischen Werke schuf." Ferner S. 318: „Wir haben es hier jedoch nicht mit einer kritischen Würdigung von Shakespeares Werken zu thun, sondern lediglich mit ihrer litterargeschichtlichen und philologischen Erläuterung; wir haben sie nicht als Ausflüsse göttlicher Eingebung, sondern im Gegentheil von ihrer menschlichsten, äußerlichsten Seite zu betrachten." Gewiß, wie Shakespeare ein sehr anziehendes Objekt für die mannigfaltigsten antiquarischen Untersuchungen bildet, so kann man auch seine Werke zum Vehikel für sehr viel litterarhistorische, philologische und textkritische Gelehrsamkeit machen Nur Unverstand kann auf solche Arbeiten, wenn sie in wissenschaftlichem Geiste ausgeführt sind, verächtlich herabblicken wollen. Allein man sollte sich nicht der Täuschung hingeben, daß damit alle, oder auch nur die wichtigsten Aufgaben litterarhistorischer Forschung erledigt seien.

ſollen. Denn beide haben mit einander nur das rohe Material, nicht einmal das Objekt der Forſchung gemein; im Uebrigen iſt die eine mit der andern nur weitläufig verwandt, kaum ſo nahe wie die Litteraturgeſchichte mit der politiſchen oder Religionsgeſchichte. Wenn durch das Zuſammenfaſſen in Einzelphilologien ſolche Fächer wie deutſche Sprachgeſchichte oder engliſche Litteraturgeſchichte geſchaffen werden, ſo erweckt dies den Anſchein, als ob dies ſelbſtändige Wiſſenſchaften wären. Und doch gibt es nur eine Wiſſenſchaft der Sprachgeſchichte und eine Wiſſenſchaft der Litteraturgeſchichte, deren Geſetze immer dieſelben bleiben, ob man nun einen franzöſiſchen Dialekt oder die Lautlehre der germaniſchen Sprachen, einen griechiſchen Dramatiker oder die Geſchichte des Ritterromans behandelt. Gibt es ja doch auch nur eine Wiſſenſchaft der Geſchichte, wenngleich ein Forſcher ſeine Studien der Geſchichte des orientaliſchen Alterthums, der andre der Entwicklung der nordamerikaniſchen Freiſtaaten widmet.

Die Aufgaben des Sprachforſchers und des Litterarhiſtorikers ſind durchaus verſchieden und bedürfen zu ihrer Löſung eine durchaus verſchiedene Methode. Beide arbeiten nach andern Prinzipien und müſſen daher auch nach andern Geſetzen beurtheilt werden. Wo ſie auf demſelben Gebiete zuſammentreffen, haben ſie doch gänzlich verſchiedene Intereſſen. Für den einen ſind die litterariſchen Erzeugniſſe eines Volkes nur Sprachdenkmäler, für den andern nur Litteraturdenkmäler, und ſprachliche und litterarhiſtoriſche Wichtigkeit decken ſich nur in ganz ſeltenen Fällen. Wie verſchiedene Kreiſe muß die Forſchung ziehen, wenn ſie die Geſchichte der deutſchen Sprache oder die der deutſchen Litteratur unterſucht, und wie verſchwindend ſind die Fälle, wo man aus der einen eine Aufklärung über die andre gewinnt! Wir bezweifeln denn auch nicht, daß die gegenwärtige Zuſammenkoppelung von Sprach- und Litteraturgeſchichte auf die Dauer nicht beſtehen kann, und daß beide Wiſſenſchaften dem Gängelbande der Philologie, das ſie jetzt noch führt, ent-

wachſen werden. Wie man früher offen eingeſtand und neuerdings wieder öfters ausſpricht, daß die Sprachwiſſenſchaft nur in einem loſen Verhältniſſe zur Philologie ſtehe, ſo wird man auch einmal dahin gelangen, der Litteraturgeſchichte eine gleiche ſelbſtändige Stellung zuzugeſtehen. Und damit wird allen drei Theilen nur gedient ſein. Die Sprachgeſchichte wird dann die Spracherſcheinungen hiſtoriſch zu erklären ſuchen ohne Rückſicht darauf, ob damit auch ein beſſeres Verſtändniß der Litteraturdenkmäler bewirkt wird; die Philologie ſetzt ſich dagegen dieſe letztere Aufgabe und fragt daher, welche Form und Bedeutung jedes Wort und jeder Satz des Denkmals hatte und was es demgemäß als Ganzes ausſage, ohne daß ſie den Gründen hierfür nachzuforſchen hätte; die Litteraturgeſchichte ſchließlich ſucht den Gang der litterariſchen Entwicklung und das Weſen litterariſcher Erſcheinungen darzulegen. Sie wird ſich öfters auf die Philologie ſtützen, welche ihr die Hinderniſſe eines völligen Verſtändniſſes aus dem Wege räumt — je näher ſie aber der Gegenwart rückt, um ſo ſelbſtändiger ſteht ſie derſelben gegenüber und für die Höhepunkte der modernen Litteraturen kann ſie ihrer Beihülfe völlig entrathen. Auch für die älteren Perioden wird man dieſe philologiſche Beihülfe nicht allzuhoch anſchlagen dürfen. Und es iſt ſehr die Frage, ob man nicht ſtatt eines gewiſſen Maßes philologiſchen Könnens manche andere Eigenſchaften mit größerem Rechte von dem Litterarhiſtoriker verlangen könnte. Derſelbe findet beiſpielsweiſe auf ſeinem Wege eine Menge der ſchwierigſten pſychologiſchen Probleme vor, die ihm ſowohl die Dichter ſelber, wie die Dichtwerke darbieten, und könnte daher pſychologiſche Begabung und einen geſchulten pſychologiſchen Blick mit dem größten Nutzen verwerthen. Es ließe ſich unſeres Erachtens ſehr wohl darüber ſtreiten, ob der Weg des Litterarhiſtorikers ſtatt durch unſere philologiſchen Seminare, wo er textkritiſchen und ſprachlichen Uebungen obliegt, nicht beſſer durch die pſychiatriſche Klinik führe, wo er bei der Beobachtung krankhafter Seelenzuſtände tiefere Blicke in das normale

Seelenleben thun könnte.[1] Daß manche andere Wissenschaft, liege sie auch scheinbar so weit ab wie etwa die Ethnographie, dem Litterarhistoriker eine viel wirksamere Beihülfe zur Lösung seiner Aufgaben zu leisten vermag als Sprachgeschichte und Philologie, scheint so klar, daß man einen Beweis dafür wohl nicht ernstlich verlangen wird.[2]

Wenn aber auch ein Zusammenwirken der Philologie mit der Litteraturgeschichte, ebenso wie mit der Sprach-

[1] Daß Goethe annahm, die Hülfswissenschaften der Litteraturgeschichte seien in dieser Richtung zu suchen, geht aus den Schlußworten seiner Anzeige von Tiecks dramaturgischen Blättern hervor. Er sagt dort, an Tiecks Entwickelung des Wallensteins anknüpfend: „Die meisten Stellen, an welchen Tieck etwas auszusetzen hat, habe ich Ursache als pathologische zu betrachten. Hätte nicht Schiller an einer langsam tödtenden Krankheit gelitten, so sähe das alles ganz anders aus. Unsere Korrespondenz, welche die Umstände, unter welchen Wallenstein geschrieben worden, auf's Deutlichste vorlegt, wird hierüber den wahrhaft Denkenden zu den würdigsten Betrachtungen veranlassen und unsere Aesthetik immer inniger mit Physiologie, Pathologie und Physik vereinigen, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menschen sowohl als ganze Nationen, die allgemeinsten Weltepochen so gut als der heutige Tag unterworfen sind."

Auch für die Geschichte überhaupt wird die Wichtigkeit der Psychiatrie von anderer Seite betont. „Die Psychiatrie befähigt allein den Historiker die großen Schwankungen der öffentlichen Meinung zu übersehen, welche im Großen das Bild der einzelnen Geisteskrankheiten wiederholen." (Bastian, Der Mensch in der Geschichte. Bd. II, S. 529 Anm.)

[2] Man vergleiche die interessanten Ausführungen von Lubbock (Die Entstehung der Civilisation. Deutsche Ausg. S. 451) über den Charakter der Helena bei Homer. Er weist darauf hin, daß auf den niedern Kulturstufen die Ehe durch Raub eine allgemein anerkannte Sitte war, wie denn auch Helena in der Ilias stets die Gattin des Paris genannt und beispielsweise von Hektor mit verwandtschaftlicher Zärtlichkeit behandelt werde. Die Ehe durch Raub sei eine rechtsgültig anerkannte Form der Vermählung gewesen, die nach den Begriffen der damaligen Zeit den betreffenden Personen keine Schande — und am allerwenigsten dem weiblichen Theile — brachte. Homer habe daher in ihr nicht eine treubrüchige Frau, ein ausgestoßenes, schuldbeladenes Weib sehen können.

geschichte, öfters eintreten kann, so ändert dies doch nichts daran, daß jede Forschung auf einem dieser Gebiete nach den Gesetzen derselben betrieben und beurtheilt werden muß. Eine Geschichte der englischen Laute gehört vor das Forum der Sprachgeschichte, eine Geschichte des englischen Dramas vor das Forum der Litteraturgeschichte, die philologische Bearbeitung eines englischen Werkes vor das Forum der Philologie, und die Prinzipien dieser Wissenschaften sind immer dieselben, wenn auch zahlreiche Ursachen im einzelnen Falle ihre Anwendung leicht sehr verschieden gestalten. Ein Forum der englischen Philologie, vor das man jene Arbeiten ziehen könnte, gibt es überhaupt nicht. Oder es ist dies höchstens ein Spiel mit Worten und man meint dann nur die durch die besonderen englischen Verhältnisse bedingte Modification der Prinzipien der Sprach- oder Litteraturgeschichte oder Philologie. Nur durch praktische Rücksichten ist es zu rechtfertigen, wenn man diese Ausschnitte aus den heterogensten Wissenschaften unter dem bequemen Sammelnamen „Philologie" vereinigt, und vorwiegend Nützlichkeitsgründe sind bestimmend, wenn ihre Vertretung auf unsern Universitäten in der Regel in einer Hand liegt: in Wirklichkeit haben wir meistens Sprachforscher, die nebenher die Litteraturgeschichte vertreten, oder Litterarhistoriker, welche sich auf ihre Weise mit der Sprachgeschichte abfinden. Selbst diese äußere Verbindung wird bei der steten Weiterentwicklung beider Wissenschaften sich nur noch eine Zeit lang aufrecht erhalten lassen. Im Allgemeinen entspricht es mehr dem Kindheitsstadium einer Wissenschaft, wenn sie nur im Bunde und als Anhängsel zu anderen auftritt, welche durch Prinzip und Methode von ihr getrennt sind. Wenn man nun Einzelphilologien fordert und nur den für voll ansieht, der Sprach- und Litteraturgeschichte neben einander beherrscht, so könnte dies zu Rückschlüssen auf beide Wissenschaften verleiten, welche diesen nicht sonderlich zur Ehre gereichen würden.

Dieses seitherige Abhängigkeitsverhältniß zu der Philologie hat die Litteraturgeschichte theilweise sehr stark von

philologischem Detail überwuchern lassen, welches manchmal die litterarhistorischen Verhältnisse ganz verdunkelte. Noch größer würden die Nachtheile sein, wollte man die vergleichende Litteraturgeschichte — umfassendere Gegenstände, wie Nationallitteraturen, böten reichlich Gelegenheit dazu — zur Ablagerungsstätte für alle möglichen philologischen Daten erniedrigen. Denn die Methode der philologischen Forschung ist so durchaus verschieden von der der vergleichenden Litteraturgeschichte, daß nur Verwirrung entstehen kann, wenn man die Interessen beider Wissenschaften in widernatürlichem Bunde zusammenkoppelt. Keine darf oder kann an dem Maßstabe der andern gemessen werden. Von der vergleichenden Litteraturgeschichte verlangen zu wollen, daß sie auf alles das achte, was für den Philologen von Interesse ist, hieße ihr geradezu die Lebensader unterbinden, und philologische Arbeiten auf ihren Nutzen für die vergleichende Litterargeschichte prüfen, käme einer vollendeten Thorheit gleich. Das Letztere wird nun so leicht nicht geschehen, dagegen ist das Erstere mehr zu befürchten und muß daher um so entschiedener abgewehrt werden. Es gibt wohl manche Arbeiten, zu denen der vergleichende Litterarhistoriker sich hingezogen fühlen kann und bei denen er sich als guter Philologe zu zeigen vermag: nur kann dann kein Zweifel darüber sein, daß er sich unter eine fremde Jurisdiktion begibt und sich gefallen lassen muß, an philologischem Maßstabe gemessen zu werden. Und auch darüber kann er nicht im Unklaren sein, daß das Lob, welches er sich hier erwirbt, ihm in keinem einzigen Falle, wo er gegen die Gesetze *seiner* Wissenschaft verstößt, eine Freisprechung zu erwirken vermag. Im Uebrigen wird er gut thun, alle solchen Zugeständnisse an das gewöhnliche Vorurtheil zu vermeiden und nicht dadurch die Meinung zu nähren, daß seine Wissenschaft im Schlepptau der Philologie gehe. Den Verzicht auf den Ruhm eines guten Philologen, welchen wir so hoch schätzen, wie es einem echten Deutschen zukommt, könnte man auch aus andern Gründen dem Litterar-

historiker nur anrathen. Deutschland besitzt gute Philologen schon in so erheblicher Zahl, daß ernstlich zu befürchten wäre, wenn alle Litterarhistoriker noch ihre Reihen verstärken müßten, es würde in der Werthschätzung dieses Titels ein Rückgang eintreten. Wir halten es für eine Sache von eminenter Wichtigkeit, daß der vergleichende Litterarhistoriker sich bei seinen Forschungen nur von solchen Rücksichten leiten läßt, welche sich aus der Beschaffenheit seiner Aufgaben ergeben, und daß er den nachhaltigsten Widerstand entgegensetzt, wenn man ihm Gesetze aufnöthigen will, die man von anderswoher mechanisch auf sein Fach überträgt. Wir würden es als Eitelkeit oder Schwäche beklagen, wenn er am unrechten Orte nach den Lorbeeren eines guten Philologen geizte und dadurch die Aufmerksamkeit von den Punkten ablenkte, in denen er naturgemäß seine Stärke suchen muß.

3. Es will uns überhaupt bedünken, als ob man bei uns geflissentlich die Augen schließe gegen die mancherlei Nachtheile, welche die große Ausdehnung und Werthschätzung philologischer Studien im Gefolge hat. Und doch kann nur die stärkste Voreingenommenheit sie, besonders auf litterarischem Gebiete, verkennen wollen. Wie häufig ist die Scheu, an die Dinge selber heranzutreten, während man dafür die Ansichten über sie studiert, die Vertrautheit mit der Entstehungsgeschichte des „Werther" und „Faust" statt mit diesen Werken selber, wie unzähligemale vertritt das Studium der Litteraturgeschichten das der Litteratur — und welcher Litteraturgeschichten! Und damit kein Zug in dem Bilde fehle — wie vornehm blickt man auf den herab, der im Bewußtsein, wie werthlos, ja trügerisch und irreführend diese abgeleitete Erkenntniß ist, den Muth hat, eine glückliche Unkenntniß in vielen Dingen der bloßen Kenntniß der Surrogate dieser Dinge vorzuziehen! Nicht als ob wir in der philologischen Richtung unserer Zeit die einzige Ursache dieser Uebelstände sähen: allein sie nährt und perpetuirt dieselben immer wieder und macht eine energische Bekämpfung so unendlich schwer.

Falls ein Wort Herders berechtigt ist,[1] dann darf man sich ja wohl manchmal nach dem goldenen Zeitalter sehnen, wo es noch keine Philologie gab. Es ist der niedrigste Standpunkt, wenn man bei einer Wissenschaft jeden Augenblick die Frage nach dem Nutzen erhebt. Aber das Mindeste, was man von ihr verlangen darf, ist doch dies, daß sie nicht positiv *schadet*. Bei uns aber leidet unter der „Erkenntniß des Erkannten" die Erkenntniß der Dinge selber entschieden Noth, ja, Jemand, der sich um solche abgeleitete Erkenntniß bemüht, statt an der Quelle selber zu schöpfen, hat ohne Weiteres das Vorurtheil größerer Wissenschaftlichkeit für sich und erntet dementsprechend größere Ehre. J. *Bernays* hätte uns in selbständiger Forschung zehnmal mehr Aufschlüsse über das Wesen des Tragischen verschaffen dürfen, als seine Deutung des Katharsisprocesses uns thatsächlich lieferte: wer zweifelt daran, daß er für hundert Bewunderer seiner meisterhaften Katharsisabhandlung im andern Falle höchstens *einen* gefunden hätte? Der Beweis für diese Behauptung ist auf andere Weise erbracht: wenige Jahre später legte *Klein*, der unvergeßliche Verfasser der „Geschichte des Dramas", hier und an anderm Orte eine Reihe der tiefsten Ansichten über das Drama nieder, welche durch ihre Genialität alles früher Gesagte in Schatten stellen. Damals gingen sie nahezu unbemerkt vorüber und heute, ein Vierteljahrhundert später, ist die Zahl derer, welche sie in ihrer Wichtigkeit erkannten, noch immer unter zehn.

Gerade für die Ziele, welche die vergleichende Litteraturgeschichte sich steckt, haben die philologischen Forschungen

---

[1] In dem „Vorläufigen Discours" zu der „Zwoten Sammlung von Fragmenten" (*Suphan* I, 245): „Es hat in der Litteratur auch ein Alter gegeben, da die Weisheit noch nicht Wissenschaft und Schriftstellerei; die Wahrheiten noch nicht Systeme; die Erfahrungen noch nicht Versuche waren: *statt zu lernen, was andre gedacht, erhob man sich selbst zum Denken* — vielleicht verdient dies auch den Namen eines goldenen Zeitalters."

Vortheile nicht gebracht. Um einen konkreten Fall zu wählen, so haben die so eingehenden Aristoteles- und Lessingstudien die Kenntniß des Wesens der Tragödie um keinen Schritt gefördert, wohl aber sehr viel gehemmt. Zunächst einmal der endlose Streit um Worte, der bis jetzt eine völlige Einstimmigkeit, gerade über die wichtigsten Punkte, nicht erzielt hat: sein Ergebniß ist doch nur dies, daß alle ermittelten Sätze nur untergeordnete, äußerliche Punkte betreffen, aber selbst bei der griechischen Tragödie nicht in die Tiefe gehen. Was läge nun näher, als daß man in der Ueberzeugung, daß auf diesem Wege nichts zu erreichen sei, einen andern einschlüge und etwa versuchte, ob durch gründliche Erforschung der Tragödien alter und neuer Zeit sich nicht mehr und wichtigere Resultate gewinnen ließen? Statt dessen bringt uns jedes Jahr neue Untersuchungen, welche durch eine richtigere Interpretation des Aristoteles oder eine neue Anwendung seiner Sätze das Wesen der Tragödie für seine und alle Folgezeit festgestellt glauben. Dem kleinen Vortheil, daß dabei manchmal etwas für ein besseres Verständniß des Aristoteles herausspringt, steht ein unberechenbarer Nachtheil gegenüber: diese rastlosen Bemühungen zu Ehren großer Todten stärken und stützen immer wieder eine Autorität, deren Unzulänglichkeit für diesen besonderen Zweck offen eingestanden werden sollte, schieben fertige Meinungen zwischen den Beobachter und die Thatsachen und stören so die Unbefangenheit und Richtigkeit seines Sehens. Die Folgen zeigen sich oft in geradezu erschreckender Weise. Die Zahl derer, welche das Wesen des Tragischen bei den verschiedenen Nationen oder auch nur bei den hervorragendsten Tragikern mit wissenschaftlicher Strenge dargelegt haben, übersteigt nicht ein Dutzend — und dabei haben wir noch unsere großen Dichter mitgerecht, wenn sie gelegentlich einmal mit vereinzelten Bemerkungen das Feld der dramatischen Kritik betraten. —

Die eben hervorgehobene Thatsache wird auch ihren Einfluß auf die Behandlungsweise des vergleichenden Litterar-

historikers äußern. Dieser wird nämlich von den Arbeiten seiner Vorgänger beinahe nichts benützen können, sondern überall selber erst den Grund legen müssen. Und auch da, wo er in den Resultaten mit dem Aesthetiker oder ästhetisirenden Litterarhistoriker zusammentrifft, wird er doch nicht davon dispensirt werden können, sie auf seinem Wege nachzuweisen. Im Gegensatz zu dem Philologen wird er daher auch nicht alle früheren Ansichten recapituliren und ihre Irrthümer oder Vorzüge hervorheben: das würde für ihn im wahrsten Sinne nur ein thörichtes Prunken mit Gelehrsamkeit sein. Er weiß, daß die Gediegenheit und der Werth seiner Arbeit durch solchen Flitterkram nicht gewinnen kann und wird ihn daher verschmähen — auf die Gefahr hin, Gelehrten- wie Philologenruhm immer entbehren zu müssen.

VII.

Wir wären geneigt, die Anfänge einer so verstandenen vergleichenden Litteraturgeschichte in dem berühmten Streite über den Vorrang der Alten vor den Neueren zu suchen und vor allem Perrault und Lamotte den Ruhm zuzusprechen, die ersten namhaften Vertreter dieses Faches gewesen zu sein. Wie lächerlich auch das Beginnen dieser Männer uns scheinen mag, die künstlerische Ueberlegenheit ihrer Landsleute über die Griechen zu erweisen, so lag demselben doch die klare Erkenntniß zu Grunde, daß ein tiefgehender Unterschied zwischen den Dichtweisen beider bestand. Wenn sie nun hieraus falsche Folgerungen zogen, so ändert dies doch nichts an der Thatsache, daß mehrere Seiten dieses fundamentalen Gegensatzes in eingehender Weise zuerst, so weit uns bekannt, in ihren Schriften betont, manchmal sogar mit Schärfe und Geist dargelegt wurden. Dafür, daß die Modernen ein Bewußtsein von der Verschiedenheit antiker und moderner Dichtung hatten, lassen sich außer ihren kritischen Entwicklungen vor allem die zahlreichen Hinweise anführen, wie die Alten hätten dichten müssen, wenn sie,

statt in ihrem barbarischen Zeitalter, im Jahrhundert Ludwigs des „Großen" gelebt. Man will dies auch an einem Beispiele zeigen, und so unternimmt es Lamotte, die Ilias den Anforderungen eines veränderten poetischen Ideales gemäß umzugestalten, wobei Homer so gründlich parodiert wurde, daß sich Marivaux die Mühe hätte sparen können, das Machwerk des Lamotte noch zum Gegenstand einer besonderen Parodie zu machen.

Es scheint, daß der ungeheure Abstand, der den französischen Klassizismus von der antiken Dichtung trennte, gerade die Franzosen besonders fähig machte, diese Unterschiede zu erkennen und dadurch zu einem bessern Verständniß des Wesens beider beizutragen. Denn auch der nächste Schriftsteller, welcher als wahrhaft bedeutsam für die vergleichende Litteraturauffassung in Betracht kommt, ist wieder ein Franzose, und zwar gelangt derselbe, trotz mancher Berührungen mit den Modernen, zu durchaus verschiedenen Resultaten. Diderot — denn von diesem sprechen wir — ist für uns wichtig, wo er in seinen kritischen Schriften ausführt, welche Wirkungen der Dichter erstreben, was und wie er schildern müsse. Hierbei schweben ihm nun immer die Alten als Muster einer wahren, seine Landsleute als Muster einer falschen Dichtung vor, und er begründet diese seine Ansicht durch zahlreiche geniale Aperçüs und glücklich gewählte Beispiele. So gelangt er dahin, beiläufig mehrere bis dahin wenig beachtete Eigenthümlichkeiten der antiken wie der klassisch-französischen Dichtung so trefflich zu bezeichnen, daß selbst Lessing nach dieser Seite einen Fortschritt über ihn nicht bedeutet. — Eine umfassende Grundlegung fand unsere Wissenschaft aber erst in Deutschland. Es genügt, die Namen Herders und Schillers zu nennen, auf deren Schultern alle spätere vergleichende Litteraturbetrachtung steht. Vor allem verehren wir in Schillers Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" die genialste Leistung in unserm Fache, welche an Wichtigkeit der aufgestellten Gesichtspunkte und an epochemachender Bedeutung bis jetzt nicht wieder

erreicht wurde. Daneben dürfen wir jedoch auch Goethe nennen, deſſen zerſtreute Ausführungen über einzelne Dichter und Dichtwerke — wie über Shakeſpeare und Calderon — durch ihre Tiefe als kleine Meiſterſtücke vergleichender Litteraturbetrachtung gelten können. Nur bedingt können unſeres Erachtens die Romantiker als erſprießlich für die Fortentwicklung der vergleichenden Litteraturgeſchichte betrachtet werden, während man ihre Verdienſte auf dem Gebiete der allgemeinen Litteraturgeſchichte freudig anerkennen wird. Scharfes Erfaſſen nationaler und individueller Eigenthümlichkeiten, überhaupt deutliches Hervorheben charakteriſtiſcher Beſonderheiten: dieſer Aufgabe, welche von jener doch in erſter Linie zu erfüllen iſt, vermochten die Romantiker bei der Verſchwommenheit ihrer Phraſeologie, bei der Weite und Dehnbarkeit der zu Grunde gelegten Begriffe nur in untergeordnetem Maße zu entſprechen. Ja, es iſt die Frage, ob nicht viele von ihren zweifelhaften, aber mit ſehr viel Selbſtgewißheit vorgetragenen Behauptungen mehr Unheil als Nutzen geſtiftet haben. Ueberdies iſt konſequente Durchführung der einmal aufgeſtellten Grundſätze eines der erſten Erforderniſſe einer vergleichenden, ja auch einer univerſalhiſtoriſchen Litteraturbetrachtung, und hiergegen haben die Romantiker ſehr oft, am meiſten Auguſt Wilhelm Schlegel in ſeinen berühmten „Vorleſungen über dramatiſche Kunſt“ gefehlt. Denn dieſelben ſtellen nur eine Aneinanderreihung mehr oder minder glücklicher Einzelbemerkungen und Stegreifurtheile dar, die meiſt nur die Oberfläche ſtreifen und ſo wenig aus den vorausgeſchickten, allgemeinen Erörterungen der Grundbegriffe dramatiſcher Kunſt ſich ergeben, daß man aus dieſen nicht ſelten ſogar das Gegentheil folgern könnte.

Es iſt der Ruhm unſerer deutſchen Litteraturgeſchichtsſchreibung, daß ſie nie die großen von Herder und Schiller ihr gewieſenen Ziele aus den Augen verloren und niemals ganz aufgehört hat, in dem Geiſte derſelben zu ſchaffen. Wenn in Folge deſſen unſere Litteraturhiſtoriker ſich durch Tiefe der Auffaſſung und Weite des Blicks immer ausge

zeichnet und diejenigen andrer Länder meist hinter sich gelassen haben, so glauben wir jedoch, daß ein prinzipielles Hinausgehen über die früheren Leistungen — zum mindesten für unsere spezielle Wissenschaft — bei ihnen nicht eigentlich zu finden sei. Die vergleichende Litteraturgeschichte hat vielmehr ihre wichtigste Förderung durch eine neue historische Methode gefunden, welche am glänzendsten von einem Franzosen, Taine, auf die Litteraturgeschichtsschreibung angewandt wurde.

Die sogenannte psychologische Geschichtsschreibung sieht in der Geschichte nur ein Problem psychologischer Mechanik. Ein Werk der Litteratur, ein kirchliches Dogma oder eine politische Konstitution ist für sie nur ein Ueberbleibsel menschlicher Individuen, das durch deren Beschaffenheit bedingt sei und nur soweit Werth besitze, als es uns über das Wesen seiner Urheber Aufschluß ertheile. Immer gelte es, von dem vorliegenden historischen Faktum hindurchzudringen zu dem Individuum, welches hinter demselben stehe, und dieses durch die Entfernung der Zeit hindurch möglichst vollständig zu erkennen, in ihm den Menschen von Fleisch und Blut zu sehen, wie er leibte und lebte, wie er handelte und wirkte, bestimmte Leidenschaften, Gewohnheiten und Gesten besaß. Taine ist in nachhaltigster Weise angeregt worden von Stendhal, einem vorzüglichen Beobachter und einem Meister psychologischer Analyse — den aber, wie es scheint, jeder Deutsche für sich besonders entdecken muß — und zieht wie dieser zur Erklärung menschlicher Eigenthümlichkeiten vor allem Rasse und Klima heran. Wie man auch über die starke Betonung dieser Faktoren denken mag, unerreicht ist Taine in der Meisterschaft, vermittelst der Werke der Litteratur in dem Seelenleben ihrer Verfasser zu lesen, die feinste Analyse der menschlichen mit der der schriftstellerischen Eigenart eines Mannes zu verbinden. Trotz der vielen Einwände gegen Taines Methode sollte doch allmählich seiner „Geschichte der englischen Litteratur" dies zugestanden werden, daß hier in so genialer Weise, wie in

keinem zweiten Werk — weder für diese noch für eine andere Litteratur — die Aufgabe gelöst wurde, darzulegen, wie der Charakter eines Volkes sich in seiner Litteratur ausspricht mit allen seinen Wandlungen von dem Beginne seiner Geschichte bis zur Gegenwart. Niemand hatte es vorher in dem Maße verstanden, dasjenige in einer Litteratur uns zum Bewußtsein zu bringen, was ihr eigenstes Wesen ausmacht und für sie im Gegensatz zu andern Litteraturen charakteristisch ist.

Durch die gleichen Vorzüge ist auch die Charakteristik der vorrevolutionären Litteratur Frankreichs ausgezeichnet, welche Taine in den „Anfängen des zeitgenössischen Frankreichs" gibt. Ja, die starken und die schwachen Seiten der klassischen Litteratur, wie überhaupt die Beschaffenheit des französischen Geistes in jener Epoche, sind hier mit einer Schärfe entwickelt worden, welche für alle verwandten Darstellungen als mustergiltig hingestellt werden muß.

Es bedarf keiner besonderen Hervorhebung, wie nahe hier Taines psychologische Litteraturgeschichtsschreibung sich mit unserer vergleichenden berührt. Auch noch nach einer andern Richtung hin erweist sich seine Methode für uns sehr fruchtbar. Taine, der die geistige Beschaffenheit eines Schriftstellers möglichst vollständig zu erkennen sucht, hebt naturgemäß hervor, wie derselbe die Welt in bestimmter Weise anschauen und wie demgemäß ihre dichterische Wiedergabe bei ihm sich gestalten mußte. So entwickelt er vor allem auch die Psychologie der Dichter, ihre Auffassung von dem Menschen und seinen Leidenschaften, und weist diese in einer Untersuchung ihrer dichterischen Gestalten nach. Diejenigen Partien seiner Werke, worin er die verschiedene psychologische Auffassung der Dramatiker und Romanschriftsteller Englands und Frankreichs entwickelt und dabei immer den Gegensatz zwischen ihnen erkennen läßt, gehören zu den Glanzpunkten seiner litterarhistorischen Arbeiten. Jeder, der es unternimmt, hier Taine nachzuprüfen, wird bald erstaunt sein über die Schärfe seines Blicks, welcher sich nie durch Aeußerlichkeiten

beirren läßt, ſondern immer in das Innere einer Erſcheinung eindringt. Seine Charakteriſtik der Shakeſpeareſchen Perſonen iſt weitaus das Beſte, was vom pſychologiſchen Standpunkte über dieſen Gegenſtand geſchrieben wurde. Taine hat damit ein von der Litteraturgeſchichte über Gebühr vernachläſſigtes Feld wieder zu Ehren gebracht und ſelber eine reiche Ernte hier eingeheimſt. — Wir neigen in Deutſchland dazu, Taine als Litterarhiſtoriker nicht für ganz voll zu nehmen und etwas von oben auf ihn als einen geiſtreichen, aber flüchtigen Feuilletoniſten herabzuſehen. Es wäre einem ſolchen Manne gegenüber wohl an der Zeit, dieſe ſelbſtgenügſame Ueberhebung aufzugeben und offen anzuerkennen, daß wenige Litterarhiſtoriker einem Nachprüfen ihrer Reſultate ſo unbeſorgt wie Taine entgegenſehen können. Wir ſtehen auch nicht an zu erklären, daß wir in ihm die epochemachendſte Erſcheinung in der Litteraturgeſchichtsſchreibung der letzten Jahrzehnte erblicken und daß uns ſeine Methode die meiſten entwicklungsfähigen Keime zu einer erfolgreichen Weiterbildung der litterarhiſtoriſchen Wiſſenſchaft in ſich zu vereinigen ſcheint.

Es betrifft nur einen äußerlichen Punkt, wenn Taine zur Verdeutlichung ſeiner Reſultate ſich auch gelegentlich der Mittel der vergleichenden Litteraturgeſchichte bedient. Er ſchreibt für ein franzöſiſches Publikum und kommt nun häufig in die Lage, demſelben zahlreiche von der eigenen Art durchaus verſchiedene Beſonderheiten des engliſchen Weſens und der engliſchen Litteratur klar machen zu ſollen. Er thut dies ſo, daß er gerne analoge franzöſiſche Erſcheinungen heranzieht, um ſo die Abweichungen, das, was den Gewohnheiten und Vorſtellungen ſeiner Landsleute widerſtrebt, beſonders hervortreten zu laſſen und ihnen verſtändlich zu machen. Er erreicht dies Ziel vortrefflich, während er bei dieſer Gelegenheit eine Fülle der ſchärfſten Beobachtungen ausſtreut, welche über das Weſen beider Litteraturen oft ein ungewöhnlich helles Licht verbreiten — Grund genug für die vergleichende Litteraturgeſchichte, Taine und ſeine Methode einer beſondern

Aufmerksamkeit zu würdigen und dankbar die von ihm empfangene Förderung anzuerkennen. Ausdrücklich ist jedoch festzuhalten, daß wir sehr oft nicht da stehen bleiben können, wo Taine es thut. Taine hat ein überwiegend psychologisches Interesse. Er deutet daher den litterarischen Charakter eines Schriftstellers oft nur an, statt ihn vollständig auszuführen. Und besonders kommt das eigentlich ästhetische Moment bei ihm zu kurz. Eine der wichtigsten Obliegenheiten der vergleichenden Litteraturgeschichte, der Nachweis, wie die einzelnen ästhetischen Begriffe in der Litteratur erscheinen, fällt außerhalb der Aufgabe, die Taine sich stellt, und wo unsere Wissenschaft ihn zu führen unternimmt, muß sie über den Franzosen hinausgehen.

Wir gedenken nun im Folgenden unter Anwendung der Methode der vergleichenden Litteraturgeschichte eine Darlegung des Wesens der Shakespeareschen Tragödie zu geben. Wir verwenden hierbei in ausgedehntem Maße das Mittel der Vergleichung, weil wir hoffen, so unser Ziel besser erreichen und vor allem ein augenfälligeres Resultat erhalten zu können, als wenn unsere Betrachtung sich auf Shakespeare beschränkte. Von dramatischen Dichtern wurde für unsern Zweck am meisten Corneille herangezogen und hierbei die ihm eigenthümliche Form des Tragischen, wenn auch nur kurz und im Vorübergehn, zu bezeichnen gesucht. Corneille wurde deshalb gewählt, weil in der Geschichte der Tragödie sich kaum noch ein anderer Dichter finden dürfte, der in allen wesentlichen Punkten in einem solchen Gegensatz zu Shakespeare stünde. Und dieser Gegensatz läßt sich bequem bis zu der Wurzel, aus der er entspringt, zurückverfolgen. Corneille bietet sich daher am natürlichsten dar, wenn man durch das Mittel der Vergleichung die charakteristischen Besonderheiten der Shakespeareschen Tragödie ermitteln will. Nichts ist ferner mehr als

eine ſolche Gegenüberſtellung geeignet, die Wichtigkeit des pſychologiſchen Momentes erkennen zu laſſen. Denn die Verſchiedenheit in der pſychologiſchen Grundanſchauung, von welcher die beiden Dichter bei der Geſtaltung ihrer Werke ausgehen, bedingt die durchgehende Verſchiedenheit ihrer Tragik in allen weſentlichen Punkten. Wie organiſch und nothwendig ſich hier alles entwickelt, zeigt ſich darin, daß überall da, wo wir bei einem Dichter den pſychologiſchen Ausgangspunkt eines von ihnen finden, wir ſofort die entſprechende Grundform des Tragiſchen erſcheinen ſehen. —

Wenn wir, beſonders im Hinblick auf die moderne Kunſt, als die eine Hauptgruppe von Tragödien diejenigen ausſcheiden, welche vorwiegend die Herbeiführung des tragiſchen Vorganges ſich vorſetzen, nicht aber das Hauptgewicht auf die Schilderung tiefen Seelenleidens legen, ſo können für die andere Gruppe, welche gerade dieſe letztere Aufgabe ſich ſtellt, Shakeſpeare und Corneille als die äußerſten Pole bezeichnet werden, zwiſchen denen alle anderen hier möglichen Formen des Tragiſchen, bald dem einen, bald dem andern näher, ihren Platz finden.

Wenn in der folgenden Darlegung Corneille manchmal nicht bloß ſoweit berückſichtigt wurde, als dies zum beſſern Verſtändniß oder zur ſchärfern Charakteriſtik Shakeſpeares durchaus nothwendig war, ſondern einzelne Ausführungen hierüber hinausgriffen und eine vollſtändigere Entwicklung ſeiner Tragik zu geben ſuchten, ſo mag dies vielleicht allein ſchon in der typiſchen Bedeutung, welche wir Corneille neben Shakeſpeare zuerkennen, ſeine Rechtfertigung finden: es ſchien räthlich, den Gegenſatz nicht nur an der Wurzel aufzudecken, ſondern ihn bis in ſeine wichtigſten Verzweigungen zu verfolgen, umſomehr als wir dabei die Quelle eines häufigen Irrthums glauben aufdecken zu können. In Deutſchland iſt nämlich eine an Kant angelehnte Theorie der Tragödie ſehr einflußreich, in den weiteren Kreiſen des gebildeten Publikums vielleicht ſogar zur herrſchenden geworden, welche faſt nur Corneille entſpricht, andern Tra-

gikern aber nur mit großen Gewaltſamkeiten angepaßt werden kann. Dieſe Form des Tragiſchen, welche beſonders bei Schiller eine meiſterhafte Darlegung gefunden hat, hat man nun auch ſehr oft — wir erinnern an Gervinus — bei Shakeſpeare ſehn wollen und dieſen hierbei in der ärgſten Weiſe mißverſtanden. Wir glaubten deshalb die Corneilleſche Form des Tragiſchen vollſtändiger entwickeln und dabei nachweiſen zu müſſen, daß die Vorbedingungen, unter denen allein ſie ſich ausbilden kann, bei Shakeſpeare nicht zutreffen, ja, daß die Grundanſchauungen desſelben ſie geradezu ausſchließen.

Daß unſere Unterſuchung das Aeußerliche und Formale in der Kunſt der beiden Tragiker nicht berückſichtigt und über die Einheiten und die Beſchränkung in der Wahl der Stoffe bei Corneille keine Worte verliert,[1] wird man begreiflich finden: die Erörterung über dieſe Punkte iſt allmählich ſo trivial geworden, daß es vielleicht eher eine Empfehlung ſein dürfte, wenn bei einem Eingehn auf Corneille nicht die hundertmal gehörten Wahrheiten von Neuem aufgetiſcht werden. Andrerſeits iſt auch der Verfaſſer über die Natur der Tragödie als eines mechaniſchen Kunſtwerkes, das man nach Handwerksregeln auf ſeine Güte und Dauerhaftigkeit prüfen könne, ſo unvollſtändig aufgeklärt, daß er es nicht wagt, mit Freytags „Technik des Dramas“ dramatiſchen Dichtern auf den Leib zu rücken. Wenn ſich daher im Folgenden keine Bemerkungen über „ſteigende und ſinkende Handlung“, über „Vertheilung von Spiel und Gegenſpiel auf die Akte“, über „das Werden der Aktion und die Wirkungen

[1] Nicht als ob wir die Wichtigkeit dieſer Seite eines dramatiſchen Werkes unterſchätzten. Es iſt bemerkenswerth, daß Shakeſpeare im „Sturm“ wo er ſich ſeines freien Schaltens über die Zeit begibt, eine richtige „Expoſition“, wie man ſie in dem Stücke eines franzöſiſchen Klaſſiziſten finden kann, geſchaffen hat. Ja, man könnte ſelbſt ſagen, daß ſich die Aehnlichkeit auf die Kälte erſtrecke, die in einzelnen Szenen dieſes vielbewunderten Meiſterſtücks herrſcht.

der Reaktion" finden, so wird der Leser keinen Augenblick darüber in Zweifel sein, daß er diesen Mangel auf die völlige Unfähigkeit des Verfassers, in diesen Dingen mitzusprechen, zurückführen muß. Wir haben hier nur den Einen Zweck, das Wesen und den Kern der Shakespeareschen Tragik, mit besonderer Berücksichtigung des Gegensatzes zu Corneille, zu erfassen und dabei einzelne wichtige Seiten des dichterischen Charakters der beiden Männer darzulegen.

Wir führen die wichtigsten Eigenthümlichkeiten der Tragödie Shakespeares und ihre hauptsächlichsten Unterschiede von der Corneilles darauf zurück, daß der Mensch in ihr naiv ist, instinktiv handelt, während er bei dem Franzosen reflektirt, nach Grundsätzen handelt. Dadurch scheinen uns die Handlungen der Personen Shakespeares, die Art seiner Probleme, die Gestaltung der tragischen Situation wie die ganze Form seiner Tragik bedingt ebenso wie der Gegensatz, in welchem er sich in allen diesen Punkten zu Corneille befindet. Ja, auch die Verschiedenheit in der Charakterzeichnung und in der Wiedergabe der Leidenschaften, welche wir bei beiden Dichtern bemerken, scheint uns auf dem gleichen Grunde zu beruhen.

Es wird in der folgenden Darlegung nur ganz vereinzelt auf die so ausgedehnte Shakespearelitteratur Bezug genommen werden, weder da wo der Verfasser seine Behauptungen durch die Namen andrer Forscher stützen könnte, noch da, wo er sich zu diesen im Gegensatz befindet. Zu den in der Natur der Sache liegenden inneren Gründen, die oben hervorgehoben wurden, kam ein äußerer hinzu. Durch stete Berücksichtigung auch nur der wichtigsten Litteratur würde die folgende Studie unverhältnißmäßig angeschwellt worden sein, auch würde sie die klare Uebersichtlichkeit, welche sie sich vorsetzt, alsdann wohl haben einbüßen müssen. Ent-

ſcheidend für dieſe Beſchränkung war aber dies. Die hier vorgetragenen Anſichten wurden zu einer Zeit ausgebildet, als auf den Verfaſſer, wie er ſich genau bewußt iſt, außer Anregungen unſerer Klaſſiker nur drei Männer wirkten, Taine, O. Ludwig, J. L. Klein. Die folgende Studie iſt nur eine Weiterausführung etlicher ihrer Gedanken, ohne nennenswerthe eigene Zuthat, und hat höchſtens das Verdienſt für ſich, daß ſie dieſen theilweiſe eine andere Entwicklung und Begründung gibt. Die ſpätere nähere Bekanntſchaft mit der Shakeſpearelitteratur hat zu der früheren Auffaſſung kein neues Moment hinzugefügt, dieſelbe auch in keinem Punkte abzuändern vermocht. So wird wenigſtens der Vorwurf nicht zu befürchten ſein, daß der Verfaſſer Verpflichtungen, die er hätte, durch ſein Stillſchweigen zu bemänteln ſuche.

Für den erſten Theil, der die pſychologiſche Grundanſchauung der beiden Dramatiker behandelt, ſteht der Verfaſſer unter den Anregungen Taines. Die ſpäteren Partien knüpfen an Otto Ludwig an und verwerthen vor allem mehrere geniale Sätze aus Kleins „Geſchichte des Dramas", welchen, wie es uns ſcheint, bis jetzt nicht die gebührende Berückſichtigung zu Theil wurde. Es iſt unſeres Bedünkens überhaupt ſehr zu beklagen, daß Klein, der erſte Dramaturg, den Deutſchland hervorgebracht, ja derjenige Mann, der von allen, die ſich mit dem Drama beſchäftigten, die tiefſte Einſicht in deſſen Natur beſaß, ſo wenig Beachtung für die neuen Ideen gefunden hat, mit welchen er an die Betrachtung des Dramas herantrat. Der Tod dieſes einzigen Forſchers vor der Inangriffnahme der für Shakeſpeare beſtimmten Bände ſeiner Geſchichte des Dramas iſt ein unſchätzbarer Verluſt für unſere Erkenntniß des großen Briten. Ja, wäre dieſer Verluſt rückgängig zu machen, das was Klein über Shakeſpeare zu ſagen hatte, wäre durch Preisgabe der geſammten äſthetiſchen Shakeſpearelitteratur wenn auch theuer, ſo doch nicht zu theuer erkauft geweſen. Vielleicht dürfte bei ſeiner ausgedehnten journaliſtiſchen Thätigkeit ſich vieles

Werthvolle in den Zeitungen und Zeitschriften verstecken, an welchen Klein Mitarbeiter war. Ein von Werder in seinen Hamlet-Vorlesungen bezeichneter Aufsatz[1] und eine wahrhaft geniale Rezension von Freytags „Technik des Dramas",[2] in welcher auch Klein als Schriftsteller sich von einer vortheilhafteren Seite zeigt, sind in ihren geistvollen Entwicklungen so bedeutend, daß es sich wohl der Mühe verlohnte, dieser Frage ernstlich näher zu treten. Während man uns mit einer Menge Neudrucke überschwemmt, die oft genug nur ein schwaches historisches Interesse besitzen, könnte man der so im Argen liegenden Theorie des Dramas eine entschiedene positive Förderung erweisen, wenn man aus jenen Journalartikeln die Partien aushöbe, in denen dieser tiefe Denker die Früchte seines Nachsinnens über das Wesen des Dramas oder schwieriger dramaturgischer Probleme niederlegt. Der Aesthetiker und vergleichende Litteraturhistoriker würde mit größtem Nutzen die Ansichten eines Mannes vernehmen, der von allen, welche mit ihm lebten, in diesen Fragen die kompetenteste Stimme besaß.

---

[1] In dem Berliner Modenspiegel für 1846, den meisten bloß zugänglich in der englischen Uebersetzung von Furness' „Variorum Shakespeare".

[2] „Deutsche Jahrbücher" 1863.

Shakeſpeare,

vom Standpunkte

der vergleichenden Litteraturgeſchichte.

Psychologischer Theil.

Der Mensch der Shakespeareschen Tragödie steht dem Naturmenschen in vieler Hinsicht sehr nahe, nicht zwar in der Beschaffenheit seiner seelischen Anlage, welche oft sehr entwickelt und komplizirt ist, wohl aber in der Art und Weise, wie dieselbe zu Tage tritt. Die Einflüsse der Kultur und Gesellschaft haben allerdings vermocht, seine ursprünglichen Leidenschaften mannigfaltig umzugestalten und zahlreiche neue in ihm hervorzurufen, ihre Aeußerungen aber sind ähnlich wie bei dem Kinde oder Wilden. Wir finden bei Shakespeare meist eine ungebrochene Herrschaft der Triebe und Leidenschaften, ein Handeln nach dunklen Instinkten, plötzlichen Eingebungen und Aufwallungen. Willenlos folgt der Shakespearesche Mensch den Impulsen eines erregbaren Naturells und gibt sich rückhaltlos einem Gefühle hin, ohne zu überlegen, wie weit er dies thun dürfe. Ueberhaupt ist er in allen Momenten völlig unabhängig von seiner Vernunft und wird nie durch sie in seinem Handeln bestimmt — immer handelt er nur so, wie seine Natur den zufälligen äußern Anreizen entsprechend ihn zu handeln treibt.

Im Uebrigen läßt sich zwischen den Erstlingswerken und den späteren ein erheblicher Unterschied bemerken. In jenen ist die moralische Struktur einfacher, das Gefühlsleben

weniger entwickelt, während dafür die wenigen vorhandenen Gefühle stärker und unmittelbarer wirken. Das impulsive Wesen der Personen tritt mehr hervor und diese sind der Vernunft und des Gewissens nach gänzlich bar. In den späteren Werken finden wir ein ausgebildeteres und vielseitigeres Seelenleben, der impulsive Charakter der Handlungen ist öfters verschwunden oder mindestens stark verdeckt, außerdem besitzen die Personen Vernunft und Gewissen, ohne jedoch im Stande zu sein, nach ihnen ihre Handlungen einzurichten. —

Es empfiehlt sich, die Jugenddramen gesondert zu betrachten, da sie manche inneren Unterschiede von den späteren aufweisen, und außerdem einzelne Eigenthümlichkeiten der Darstellungsweise Shakespeares in ihnen stärker und sichtbarer hervortreten. Da wir die Lustspiele als wenig ergiebig für unsern Zweck meist bei Seite lassen, kommen für uns nur in Betracht: Titus Andronikus, die drei Theile Heinrichs des Sechsten und Romeo und Julie.

Erstes Kapitel.

Die Psychologie der Jugenddramen.

Als besonders charakteristisch für die Personen dieser Stücke kann — es sei uns gestattet, diesen Ausdruck Spencers hier zu verwenden — ihr impulsives Wesen gelten. Bei ihnen setzt sich eine Begehrung sofort in eine Handlung um, die hemmenden Vorstellungen, die sich bei uns zwischen Wunsch und Ausführung schieben und erst überwunden sein wollen, fehlen hier noch ganz. Immer ist der nächste Antrieb bestimmend; falls ein neuer dazukommt, so schwächt er nicht etwa den früheren ab und verändert dessen Richtung, während er andrerseits auch wieder von dem früheren modifizirt wird: vielmehr pflegt ein Motiv beinahe immer das andere völlig zu verdrängen und nun ebenso

uneingeschränkt wie vorher dieses zu wirken. Demnach werden diese Menschen Sklaven des Augenblicks sein, und je nach den wechselnden Antrieben, die dieser bringt, werden ihre Handlungen ein verschiedenes Antlitz zeigen. Daher nirgends eine Spur von Folgerichtigkeit — immer nur Mangel an Zusammenhang und Widersprüche in ihrem Handeln. Umsonst wird man nach Feinheit der Motivirung, nach Sorgfalt im Herbeiführen der Handlungen suchen. Eine Willenswendung, ein Umschlagen der Stimmung vollzieht sich nicht durch eine Menge kleiner, unmerklicher Uebergänge: die Personen gehen vielmehr mit einem Sprunge von einem Entschlusse, von einem Gefühle zu oft ganz entgegengesetzten über.

Es ist nicht zu verkennen, daß dem allen eine gewisse Schwäche, Trägheit oder Ungeübtheit des Intellekts zu Grunde liegt. Es bedarf für solche Geister einer Anstrengung, um mehr als einen Gedanken zugleich zu fassen. Wir sehen daher auch, wie schwer es diesen Menschen fällt, von sich auf andre zu schließen und sich in deren Lage hereinzudenken. Dementsprechend sind die auf dem Egoismus basirten Gefühle ungewöhnlich stark, hingegen der Kreis derer, welche auf außer ihnen Befindliches sich beziehen, sehr eng — er umschließt fast nur die Liebe der Geschlechter, die Familienliebe und die Freundschaft — wenn sich auch innerhalb dieses Kreises oft eine ungewöhnliche Kraft bekundet. Solche Gefühle, welche auf noch mehr abstraktem Wege gewonnen werden, wie etwa Eifer für das Beste des Staates, fehlen ganz, wie sich auch kaum ein dürftiger Ansatz zu Rechts- und Sittlichkeitsideen gebildet hat und überhaupt keine Vernunft und kein Gewissen vorhanden ist.

I.

1. Betrachten wir einmal den ersten Akt des „Titus Andronikus" näher. Die Söhne des siegreichen Feldherrn bitten um die Auslieferung des gefangenen Gothenprinzen Alarkus, um ihn den Manen ihrer im Felde gebliebenen

Brüder zu opfern. Umſonſt fleht in beweglichen Worten deſſen Mutter, die Königin Tamora: obwohl der Vaterſchmerz des Titus, der ſich an den Leichen ſeiner Söhne in der rührendſten Weiſe kundgibt, ihn für ein verwandtes Leid empfänglicher machen ſollte, bleibt er doch ihren Bitten taub. Ihn beſchäftigt nur der eine Gedanke an die ehrende Zeremonie für ſeine Söhne, — für etwas Weiteres hat er jetzt nicht Sinn. Nichts wäre jedoch verkehrter, als dem Titus Grauſamkeit und Härte vorzuwerfen. Er ahnt nicht einmal, daß er Tamora gekränkt, und iſt ſelbſt naiv genug zu glauben, ſie werde ſich ihm, dem ſie mittelbar ihre ſpätere Erhebung verdankt, erkenntlich und großmüthig erweiſen.[1]

Nun folgt die Kaiſerwahl des Saturninus. Da ſie ausſchließlich durch den Einfluß des Andronikus zu Stande gekommen, bittet der junge Fürſt dieſen, um ſeine Dankbarkeit zu bekunden, um die Hand ſeiner Tochter Lavinia, die ihm der Vater gerne zuſagt. Kurz darauf wird dem Kaiſer die gefangene Tamora überliefert, und ſofort flammt er auch ſchon in heller Leidenſchaft für ſie auf. Ein Augenblick genügt, damit Lavinia völlig vergeſſen und ſein Herz ganz von einer anderen ausgefüllt iſt. Ja, Saturninus iſt ſo hingeriſſen, daß er nicht einmal äußerlich die Rückſicht auf die daneben ſtehende Lavinia beobachtet:

Saturninus (für ſich).

„Ein ſtattlich Weib, wahrhaftig! von dem Schlage,
Wie ich mir wählte, dürft' ich wählen noch. —

---

[1] „Iſt ſie nicht Dank dem Manne ſchuldig dann,
Der fernher ihrem Glück ſie zugeführt?
Ja, und ſie wird's großmüthig ihm vergelten." (I, 1, 396 ff.)

Wir zitiren, wo nichts Anderes bemerkt, nach der von Max Koch beſorgten zwölfbändigen Ausgabe in Cottas „Bibliothek der Weltlitteratur". Außer dem für Zitate ſo wichtigen Vorzug einer durchgeführten Verszählung bietet dieſelbe uns die trefflichen Kaufmannſchen Ueberſetzungen, die den unter Tiecks Namen gehenden ſehr oft überlegen ſind.

(Laut) Klär', holde Fürstin, den umwölkten Blick;
Hat mit dem Kriegsglück auch dein Glück gewechselt,
Du kommst nach Rom nicht, um verhöhnt zu werden.
Baut auf mein Wort; denn der Euch tröstet, Fürstin,
Kann, höher als der Gothenthron, Euch heben."
(I, 1, 261 ff.)

Wie nun alsbald durch die Entführung Lavinias Saturninus der Pflichten gegen diese entbunden wird und somit ein äußeres Hinderniß für ihn nicht mehr besteht, läßt er auch gleich der raschen Liebe die überstürzte Vermählung nachfolgen.

Inzwischen hat sich eine kleine Familientragödie abgespielt. Bassianus, des Kaisers Bruder, hat Lavinia, mit der er vorher schon verlobt war, unter dem Schutze seiner Schwäger entführt. Dem Titus, der die Geraubte wieder einholen will, tritt sein Sohn Mutius in den Weg, um im nächsten Augenblick zu Tode getroffen darniederzusinken. Bei der Heftigkeit des Wollens, die allen diesen Menschen eigen ist, kann der Vater eben jetzt in seinem Sohne nur ein Hinderniß sehen, das sich der Befriedigung seines Wunsches entgegenstellt, und das er daher einfach beseitigt. Ebenso rasch und leicht, wie er hier seinen Sohn tödtet, würde er in einer andern Situation sein Leben für ihn hingeben oder, wie er es bei zwei andern Söhnen thut, sich die Hand abhauen, um ihn vom Tode zu erretten. Wie er dort nicht zu überlegen vermag, ob er nicht vielleicht von dem verschlagenen Aaron betrogen werde, so stellt er auch hier keine Erwägungen an. Er hat nur ein Verlangen, dort seine Söhne zu erretten, hier seine Tochter wieder zu erlangen, und dagegen kann nichts weiter aufkommen.

2. Es ist bemerkenswerth, wie hier immer die persönlichen Gefühle vorwalten und unter diesen besonders eines mit ungewöhnlicher Stärke auftritt: es ist eine Abart des Unabhängigkeitsgefühls, das, argwönisch auf die eigene Selbständigkeit, sich ablehnend gegen jede Beeinflußung von außen verhält und hier kurz als Widerspruchsgeist

bezeichnet werden mag. Der Zwang oder Widerstand, den diese Menschen auf ihrem Wege finden, läßt sie nur um so fester auf ihrem Willen beharren, nur um so energischer auf dessen Durchführung bestehen. Widerspruch — oder auch Drohung und Befehl — ist aber, nach einer Bemerkung Taines,' für sie, was das rothe Tuch für den Stier; er macht sie rasend. Man sehe nur, wie Andronikus — in der vorhin besprochenen Szene — außer sich geräth, als er auf die Widersetzlichkeit seiner Söhne stößt, und wie er zu der raschen That seines Armes noch die leidenschaftlichsten Schmähungen fügt.[1] Noch mehr braust er auf, als sie ihrem erschlagenen Bruder eine Stätte in der Ahnengruft ertrotzen oder erzwingen wollen. Man beachte den selbstischen Charakter seines Fühlens und sehe, wie die gleiche Starrheit des Willens wie bei dem Vater so auch bei den Söhnen sich zeigt, und wie diese durch ihr trotziges Pochen jenen nur noch mehr aufbringen:

Markus.

„O Titus, welche That, die dich noch reut!
Den edlen Sohn schlugst du in bösem Streit.

---

[1] Mutius.

„Ihr Brüder, helft von hier sie wegzuführen,
Und mit dem Schwert halt' ich die Thüre frei.

Titus.

Folgt mir, mein Fürst, gleich bring ich sie zurück.

Mutius.

Hier ist kein Durchgang, Vater.

Titus.

Wie? du Wicht!
Sperrst mir den Weg in Rom? (Er ersticht den Mutius.)

Mutius.

Hilf, Lucius, Hilfe!

Lucius (kommt zurück).

Mein Vater, Ihr seid ungerecht; noch mehr,
In bösem Streite schlugt Ihr Euren Sohn.

Titus.

Nicht du noch er seid irgend meine Söhne;
Nie brächten meine Söhn' mir solchen Schimpf." (I, 1, 287 ff.)

Titus.

Nein, thörichter Tribun; er war nicht mein;
Noch du, noch ſie, verſchworen zu der That,
Die ſo entehrt hat unſer ganz Geſchlecht;
Unwürd'ger Bruder und unwürd'ge Söhne!

Lucius.

Doch laß uns ihn begraben wie ſich's ziemt;
Gib Mutius ein Grab bei unſern Brüdern.

Titus.

Verräther, fort! Nie ruht er hier im Grab:
Begrabt ihn, wo ihr könnt, hier bleibt er fort.

Markus.

Unfromm, unväterlich ſeid Ihr ....
Er muß ein Grab bei ſeinen Brüdern finden.

Quintus und Martius.

Und ſoll es, oder wir auch folgen ihm.

Titus.

Und ſoll es! welcher Schurke ſprach das Wort?

Quintus.

Der's überall durchſetzen kann, nur hier nicht.

Titus.

Wie? wollt ihr ihn begraben mir zum Trotz?

Markus.

Nein, edler Titus; doch wir bitten dich,
Vergib dem Mutius und beerdig' ihn.

Titus.

Markus, auch du beſchimpfteſt heut mein Wappen
Und ſchlugſt mit dieſen Knaben meine Ehre.
Als Feind betracht' ich jeglichen von euch;
Drum ſeid mir nicht mehr läſtig, macht euch fort.

Martius.

Er iſt nicht bei ſich ſelbſt; kommt laßt uns gehen.

Quintus.

Ich nicht, bis Mutius' Gebein begraben.

Markus (knieend, wie auch des Titus Söhne).

Bruder, der Nam', durch den Natur will rühren, —

Quintus.
Vater, und in dem Namen ſpricht Natur, —
Titus.
Schweig du, wollt eure Sache gut ihr führen."
(I, 1, 341 ff.)

Endlich gibt Titus nach. Die Worte, mit denen er es thut, ſind charakteriſtiſch:

„Steh auf, Markus, ſteh auf. —
Dies iſt der trübſte Tag, den je ich ſah,
Von meinen Söhnen ſo beſchimpft in Rom: —
Begrabt ihn denn, und dann begrabet mich!"

Ein letzter Zug, der das Bild vollendet: Titus empfindet nicht Reue über die That, oder Schmerz um den Verluſt des Sohnes: aber er kann immer noch nicht die perſönliche Beſchimpfung verwinden, die für ihn in dem Ungehorſam ſeiner Söhne lag.

Etwas Aehnliches finden wir bei Saturninus. Dieſer war allerdings froh, daß er ſtatt Lavinias die Tamora heirathen konnte. Und doch wurmt es ihn, daß man ſeinen Willen ſo mißachten konnte, und er empfindet die Entführung als eine ſchwere gegen ihn gerichtete Beleidigung, für die er ſich bitter rächen müſſe. Die Dankesſchuld, die er gegen Titus hat, drückt ihn jetzt nur und hilft noch ſeinen Haß gegen deſſen Familie ſteigern. Seine offene und geheime Wuth erinnert an den launenhaften Zorn eines Kindes, das ein Spielzeug ſelber nicht mag, aber ſofort zu ſchreien anfängt, ſobald man es einem andern Kinde gibt. [1]

---

[1] „Nein, Titus, nein; der Kaiſer braucht ſie (Lavinia) nicht,
Nicht ſie, noch dich, noch einen deines Stamms.
Dem könnt' ich traun, der einmal mich verhöhnt;
Dir nie, noch deinen tückiſchen, ſtolzen Söhnen,
Verſchworen alleſammt zu meinem Schimpf.
War Niemand ſonſt in Rom zum Ziel des Spottes,
Als Saturnin? Ganz wohl, Andronikus,
Stimmt dieſes Thun zu deiner Prahlerei:
Mein Thron ſei Bettelgab' aus deiner Hand." (I, 1, 299 ff.)

Siehe ferner die Auseinanderſetzung mit ſeinem Bruder, V. 399 ff. und beſonders V. 432 f.:

„Wie, Kaiſerin! beſchimpft ſein öffentlich,
Es feig geſchehen laſſen ohne Rache?"

II.

Die geringe Uebung im verallgemeinernden Denken, die es diesen Menschen so erschwert, dem nächsten Antriebe zu widerstehen oder sich in eine fremde Lage hineinzuversetzen, wirkt auch auf den Charakter ihrer Gefühlsäußerungen und Handlungen ein. Sie stehen immer unter der vollen Wucht der Gegenwart, ihre Gefühle werden daher, wie sie manchmal rasch vorübergehen und vergessen werden, für die Zeit ihrer Dauer ihren Träger ganz erfüllen und erstaunlich heftig sein. Bei keinem Dichter sonst finden wir wohl diese gewaltsamen Ausbrüche der Leidenschaften, zu denen nur scheinbar im Gegensatz steht die Leichtigkeit, mit der beim Auftreten neuer Vorstellungen ein Abspringen von einer Stimmung zu einer ganz anders gearteten möglich ist.

Die Leidenschaften, die wir finden, sind meist persönlicher Art oder haben sich, wie die Liebe, auf Grund eines ursprünglichen Instinktes entwickelt; sie besitzen daher noch alle die Stärke, die man von ihrem einfachen, primitiven Charakter erwarten kann. Nimmt man dazu die Unmittelbarkeit und Energie, mit der auf jeden äußern Reiz eine Reaktion erfolgt, so sieht man sofort ein, daß das Gemüthsleben dieser Menschen aus einer Folge der heftigsten und gewaltsamsten Erschütterungen bestehen werde. Und während Nichts vorhanden ist, das diese Gefühlsstürme hemmen und mildern könnte, wirkt ein Faktor noch erheblich mit, um sie zu steigern: die wunderbare Frische und Ueppigkeit der Phantasie, die hier der Mensch besitzt, und an die unsere durch abstraktes Denken ernüchterte, kahle und magere Phantasie nur von ferne erinnert. Ein Wort, das uns einen blassen, schwachumrissenen Begriff vor die Seele ruft, weckt dort immer die Anschauung der Dinge selber, die farbig, voll und ganz, und mit solcher Gegenständlichkeit erscheinen, daß der Mensch sofort in eine freudige oder schmerzliche Erregung geräth. Es läßt sich hierin, wie auch in manchem

andern Punkte, eine Verwandtschaft mit dem Seelenleben des Kindes nicht verkennen.

Das Gesagte wird wohl genügen, um eine Eigenthümlichkeit der Jugenddramen zu erklären, welche sich in den späteren Werken nicht mehr so regelmäßig findet: die Maßlosigkeit in den Empfindungen wie in den Handlungen.

Genau genommen, hat diese Maßlosigkeit einen doppelten Grund: die Stärke der Leidenschaften, die dem Menschen der Shakespeareschen Jugenddichtung innewohnen, und die Leichtigkeit, mit der er eine Beute des Affekts wird. Man könnte geradezu mehrere der Charakterzüge, die wir ihm oben beilegten, auf große Leidenschaftlichkeit, auf ausgesprochene Disposition zu Affekten, zurückführen und vielleicht auch seine Empfindungsweise am kürzesten als affektvoll bezeichnen. Bei keinem Dramatiker sonst — einige von Shakespeares Zeitgenossen und Heinrich von Kleist etwa ausgenommen — treffen wir wohl eine ähnlich breite Darstellung des unruhigen, oft lärmenden Spiels der Affekte. Auf Schritt und Tritt fällt uns die Reflexionslosigkeit und der Mangel an Selbstbeherrschung auf, die so bezeichnend für den Affekt sind. Ja, selbst die Leidenschaft, die doch gerade den Geist für die Erkennung der Mittel, um zu ihrem Ziele zu gelangen, sehr zu schärfen pflegt, der Verstellung fähig ist und sich die Affekte dienstbar zu erhalten weiß, zeigt hier nur selten diese für sie so charakteristischen Merkmale: bei jedem Anlasse drängen die in ihrem Gefolge auftretenden Affekte sich so stürmisch vor und wissen sich so erfolgreich zu behaupten, daß Selbstbeherrschung und Fassung nur sehr schwer möglich ist. Am besten zeigt sich dies bei Romeo, die bedeutsamste Ausnahme bildet Titus Andronikus in der Vollführung seiner Rache.

Die wenigen Vorgänge aus „Titus Andronikus", die wir anführten, trugen alle das Gepräge des Ungezügelten, Geheftigen. Man erinnere sich ferner an den Mord uns, die Schändung und Verstümmelung der Lavinia,

die Schurkenſtreiche des Aaron, durch die Andronikus die Söhne und ſeine Hand verliert. Und nun gar die Rache, die der ſo ſchwer Gekränkte an ſeinen Feinden nimmt! Sein Haß hat ihn dem Wahnſinn in die Arme getrieben, und mit der Verſchlagenheit und Energie des Irrſinnigen weiß er ſeinen Rachedurſt zu befriedigen. Den Söhnen der Kaiſerin, die er in ſeine Gewalt zu bekommen wußte, ſäbelt er langſam die Hälſe ab, während Lavinia, wie bei einem Schlachtthiere, das Blut in einem Becken auffängt; alsdann ſetzt er ſie als Speiſe ihrer Mutter vor. An das Thyeſtesmahl ſchließt ſich ein großes Gemetzel: Titus tödtet als ein zweiter Virginius Lavinia und erſticht dann Tamora, ihn ſelber fällt wieder Saturnin und dieſen Lucius Andronikus. Schranken oder Skrupel, die ſie von ihrem Thun zurückhalten oder darin beirren könnten, gibt es für dieſe Menſchen nicht. Sie gehen bis an die letzte Grenze einer Leidenſchaft und erſchöpfen ſie. Sie entfalten die Kraft eines entfeſſelten Elementes und laſſen wie ein ſolches hinter ſich die Spuren der Verheerung. Die Bühne iſt daher hier ein großes Leichenfeld, das ſich oft bei unbedeutendem Anlaſſe mit Todten bedeckt.

Wie geringfügig iſt die Urſache, die den Ausbruch des Streites zwiſchen der weißen und rothen Roſe bewirkt! Ein kleiner Rechtsfall, ſo unbedeutend, daß ihn der Dichter gar nicht einmal näher andeutet, läßt den ſpäteren Prätendenten York und Somerſet aneinander gerathen. Immer mehr erhitzen ſich die Gemüther, es folgen Schmähungen, die nicht mehr verziehen werden können, die Zuſchauer nehmen Partei und am Schluſſe ſtehen ſich zwei ſchroff geſchiedene Parteien gegenüber, die bald bis auf den Tod verfeindet ſein und nur auf eine Gelegenheit warten werden, um gegen einander loszuſchlagen. Wie weit die Sache gediehen, möge man aus dem Worte Warwicks ermeſſen:

„Der heutge Zank,
Der zur Parteiung ward im Tempel-Garten
Wird zwiſchen rother Roſe und der weißen
In Tod und Todsnacht tauſend Seelen reißen.“

Und York beſchließt mit einem ähnlichen Worte die Szene:

„Ich darf ſagen,
Blut trinkt noch dieſer Streit in andern Tagen."
(Heinrich VI. 1. Th. II, 5, gegen Schluß.)

Selbſt angenommen, es habe, was wohl möglich iſt, der Haß zwiſchen den beiden ſtolzen Großen ſchon länger im Verborgenen geglommen und ſei hier bloß zur Flamme emporgelodert, erſtaunlich bleibt doch immer die Intenſität ſeiner Gluth, die er ſo bald erlangt, und die Raſchheit, mit der ihre Umgebung davon ergriffen und alsbald in zwei Heerlager getheilt wird. Denn das iſt nicht zu überſehen, die meiſten haben beim Beginne des Streites noch keine beſtimmte Stellung, ſondern nehmen ſie erſt in deſſen Fortgang. Warwick wird beiſpielsweiſe von ſeinem ſpäteren Gegner Somerſet zum Schiedsrichter gebeten, und Lord Vernon gilt für unparteiiſch, da man ihn ſonſt nicht von beiden Seiten zu einem Schiedsſpruch in der Angelegenheit auffordern würde. Die Leidenſchaft ſchwingt ſich hier im Nu bis zum Gipfel empor, ohne die Zwiſchenſtufen zu berühren, die ſie ſonſt eine um die andere in längerer Zeit erklimmt. In einer Szene ſehen wir ſie keimen, Wurzel ſchlagen und ſich immer tiefer eingraben, bis ſie mit dem ganzen Weſen ihres Trägers unlösbar verwachſen iſt und durch nichts mehr ausgerottet werden kann.

Dem Anfange entſpricht die ſpätere Entwickelung, nur daß der Haß durch ſeine Dauer und die reichliche Nahrung, die er inzwiſchen gefunden, ſich unendlich vertieft und verinnerlicht hat. Klifford thut an der Leiche ſeines Vaters, der von Yorks Händen gefallen, den folgenden gräßlichen Schwur, den er ſpäter mit ſo unheimlicher Treue hält:

„Bei dem Anblick
Verſteinert ſich mein Herz und ſteinern ſei's
So lang es mein iſt! — York ſchont nicht unſre Greiſe;
Ich ihre Kinder nicht; . . . . . .
Ich will hinfort nichts von Erbarmen wiſſen:
Treff' ich ein Knäblein an vom Hauſe York,
Ich will's zerhaun in ſo viel kleine Stücke,

Als am Abſyrtus wild Medea that.
Ich ſuche meinen Ruhm in Grauſamkeit." (2. Th. V, 2, 49 ff.)

Man kann das Schickſal von Rutland, Yorks jungem Sohne, vorausſehen, der dem Wilden in die Hände fällt. Alle Bitten des Knaben, um ſein Leben, prallen wirkungslos an der Bruſt des Hartherzigen zurück:

„Hätt' ich auch deine Brüder hier, ihr Leben
Und deines wär' nicht Rache mir genug;
Ja, grüb' ich deiner Ahnen Gräber auf
Und hängt in Ketten auf die faulen Särge,
Mir gäb's nicht Ruh, noch Lindrung meiner Wuth.
Der Anblick irgend wes vom Hauſe York
Befällt wie eine Furie mein Gemüth;
Und bis ich den verfluchten Stamm vertilge,
Daß keiner nachbleibt, leb' ich in der Hölle."
(3. Th. I, 3, 25 ff.)

Die Wildheit des Haſſes, der in dieſen Worten glüht, wird vielleicht nur noch überboten von der Grauſamkeit des Hohnes, mit der man ſpäter den alten York martern wird. Während Klifford und Northumberland zuſchauen, ſucht Margaretha auf jede erdenkliche Weiſe ihren Haß an dem Gefangenen auszulaſſen. Um ihn ins Herz zu treffen, theilt ſie ihm den Tod Rutlands mit und überreicht ihm ein in deſſen Blut getauchtes Tuch, damit er ſich damit ſeine Thränen abtrockne:

„Wart Ihr's, der Englands König wollte ſein?
Wart Ihr's, der lärmt' in unſerm Parlament
Und predigte von ſeiner hohen Abkunft?
Wo iſt Eu'r Rudel Söhn', Euch beizuſtehn?
Der üpp'ge Eduard und der muntre George?
Eu'r Junge Richerz, deſſen Stimme, brummend,
Bei Meuterei'n dem Tatte Muth einſprach?
Wo iſt Eu'r Liebling Rutland mit den andern?
Sieh, York, dies Tuch befleckt' ich mit dem Blut,
Das mit geſchärftem Stahl der tapfere Klifford
Hervor ließ ſtrömen aus des Knaben Buſen;
Und kann dein Aug' um ſeinen Tod ſich feuchten,
So geb' ich dir's, die Wangen abzutrocknen.
Ach, armer York! haßt' ich nicht tödtlich dich,
So würd' ich deinen Jammerſtand beklagen.

bezeichnet werden mag. Der Zwang oder Widerstand, den diese Menschen auf ihrem Wege finden, läßt sie nur um so fester auf ihrem Willen beharren, nur um so energischer auf dessen Durchführung bestehen. Widerspruch — oder auch Drohung und Befehl — ist aber, nach einer Bemerkung Taines,' für sie, was das rothe Tuch für den Stier; er macht sie rasend. Man sehe nur, wie Andronikus — in der vorhin besprochenen Szene — außer sich geräth, als er auf die Widersetzlichkeit seiner Söhne stößt, und wie er zu der raschen That seines Armes noch die leidenschaftlichsten Schmähungen fügt.[1] Noch mehr braust er auf, als sie ihrem erschlagenen Bruder eine Stätte in der Ahnengruft ertrotzen oder erzwingen wollen. Man beachte den selbstischen Charakter seines Fühlens und sehe, wie die gleiche Starrheit des Willens wie bei dem Vater so auch bei den Söhnen sich zeigt, und wie diese durch ihr trotziges Pochen jenen nur noch mehr aufbringen:

Markus.

„O Titus, welche That, die dich noch reut!
Den edlen Sohn schlugst du in bösem Streit.

---

[1] Mutius.

„Ihr Brüder, helft von hier sie wegzuführen,
Und mit dem Schwert halt' ich die Thüre frei.

Titus.

Folgt mir, mein Fürst, gleich bring ich sie zurück.

Mutius.

Hier ist kein Durchgang, Vater.

Titus.

Wie? du Wicht!
Sperrst mir den Weg in Rom? (Er ersticht den Mutius.)

Mutius.

Hilf, Lucius, Hilfe!

Lucius (kommt zurück).

Mein Vater, Ihr seid ungerecht; noch mehr,
In bösem Streite schlugt Ihr Euren Sohn.

Titus.

Nicht du noch er seid irgend meine Söhne;
Nie brächten meine Söhn' mir solchen Schimpf." (I. 1, 287 ff.)

Titus.

Nein, thörichter Tribun; er war nicht mein;
Noch du, noch ſie, verſchworen zu der That,
Die ſo entehrt hat unſer ganz Geſchlecht;
Unwürd'ger Bruder und unwürd'ge Söhne!

Lucius.

Doch laß uns ihn begraben wie ſich's ziemt;
Gib Mutius ein Grab bei unſern Brüdern.

Titus.

Verräther, fort! Nie ruht er hier im Grab:
Begrabt ihn, wo ihr könnt, hier bleibt er fort.

Markus.

Unfromm, unväterlich ſeid Ihr ....
Er muß ein Grab bei ſeinen Brüdern finden.

Quintus und Martius.

Und ſoll es, oder wir auch folgen ihm.

Titus.

Und ſoll es! welcher Schurke ſprach das Wort?

Quintus.

Der's überall durchſetzen kann, nur hier nicht.

Titus.

Wie? wollt ihr ihn begraben mir zum Trotz?

Markus.

Nein, edler Titus; doch wir bitten dich,
Vergib dem Mutius und beerdig' ihn.

Titus.

Markus, auch du beſchimpfteſt heut mein Wappen
Und ſchlugſt mit dieſen Knaben meine Ehre.
Als Feind betracht' ich jeglichen von euch;
Drum ſeid mir nicht mehr läſtig, macht euch fort.

Martius.

Er iſt nicht bei ſich ſelbſt; kommt laßt uns gehen.

Quintus.

Ich nicht, bis Mutius' Gebein begraben.

Markus (kniend, wie auch des Titus Söhne).

Bruder, der Nam', durch den Natur will rühren, —

Liebesbedürfniß, ein Sehnen nach Liebe anzeigt, aber nicht wirkliche Liebe iſt, wenn dieſe ihr auch oft auf dem Fuße folgt und überhaupt in der wirkſamſten Weiſe von ihr vorbereitet wird: während wirkliche Leidenſchaft ſich bei Shakeſpeare immer in Handlungen umſetzt, welche auf ihre Befriedigung abzielen, finden wir bei dieſer Scheinliebe, welche nur dem Kopfe entſtammt, wortreiches Schmachten aus der Ferne, jugendliche Ueberſpanntheiten und ſentimentales Kokettiren mit dem eignen Herzenskummer. So trifft er Julia.[1] Ein Augenblick läßt in den Herzen der Beiden die Liebe entſtehen und ſofort auch in einer mächtigen und reinen Flamme empor-

---

[1] Seine Worte bei ihrem Anblick lauten:

„O ſie nur lehrt den Kerzen hellen Schein:
Wie in des Mohren Ohr ein Edelſtein,
So hängt die Holde, Nacht, an deinen Wangen;
Schönheit, zu hoch, zu himmliſch dem Verlangen! . . . .
Liebt' ich wohl je? Nein, ſchwör es ab, Geſicht!
Du ſahſt bis jetzt noch wahre Schönheit nicht." (I, 5, 45 ff.)

Vielleicht dürften dieſe Verſe allein ſchon beweiſen, daß man nicht ernſtlich von einer Liebe Romeos für Roſalinde ſprechen darf, und daß diejenigen im Irrthum ſind, welche die Liebe zu Julia der früheren Schwärmerei gleich ſtellen wollen und ihre größere Stärke nur darauf zurückführen, daß ſie Erhörung findet und dadurch inniger und tiefer wird. Mögen ſich auch Romeo und ſeine Freunde über ſeine Liebe für Roſalinde getäuſcht haben: zwei Perſonen haben ſie vollſtändig richtig erkannt, Roſalinde ſelber und der Pater Lorenzo:

Romeo.

„Oft ſchmält'ſt du mich um Roſalinden ſchon.

Lorenzo.

Weil du geſchwärmt, nicht weil du liebteſt, Sohn.
(For doting, not for loving, pupil mine.)

Romeo.

O ſchmäl' nicht! Sie, der jetzt mein Herz gehört,
Hat Lieb' um Lieb' mir, Gunſt um Gunſt gewährt.
Das that die andre nie.

Lorenzo.

Sie wußt', dein Lieben
Sei in den Kopf, in's Herz dir nicht geſchrieben.
(O she knew well
Thy love did read by rote, and could not spell.)" (II, 3, 81 ff.)

ſchlagen: wir ſahen ſchon in einem früheren Falle, daß hier die Leidenſchaft keine lange Entwickelung durchzumachen braucht, um zu erſtarken und zur Herrſchaft zu gelangen. Mit dem Ende des Balles iſt auch ſchon das Schickſal des Paares entſchieden.

„Sie eine Capulet? Mein Leben
Iſt meinem Feind als Schuld dahin gegeben“,

ſagt Romeo, und wenn Julia die Amme fortſchickt, um ſich nach dem Namen des Weggehenden zu erkundigen, fügt ſie für ſich hinzu:

„Iſt er vermählt,
So iſt das Grab zum Brautbett mir erwählt.“ (I, 5, 136.)

Im Fluge finden ſich in der Gartenſzene die Herzen der Liebenden und der nächſte Tag ſieht ſchon ihren Ehebund. Ihrem Glück iſt jedoch nur eine kurze Dauer beſchieden. Noch vor Einbruch der Nacht entſpinnt ſich der verhängnißvolle Straßenkampf, der Tybalts Tod und Romeos Verbannung zur Folge hat. Das Leid, das von allen Seiten auf ſie einſtürmt, entfeſſelt bei den jungen Gatten die heftigſten, leicht in einander übergehenden Affekte. Wir laſſen die wechſelvollen Gefühlsausbrüche Julias bei Seite, als ſie von ihrer Amme die Schmerzenskunden vernommen, und wenden uns ſofort zu Romeo, der ſoeben in Lorenzos Zelle erfahren, daß der Spruch des Fürſten auf Verbannung lautet. Man ſehe, wie dieſer Reichthum der Phantaſie, die unerſchöpflich iſt im Hervorkehren aller Nachtheile der Verbannung und ſich mit den ſtärkſten Hyperbeln nicht genug thun kann, die Bildung und Steigerung der Affekte begünſtigt, und deren Zügelloſigkeit nothwendig nach ſich zieht. Romeo redet ſich hier in eine raſende Verzweiflung herein, auf deren Höhepunkt er, außer ſich vor Schmerz, ſich auf dem Boden wälzt wie ein Kind (III, 3, 12 ff.):

Romeo.

„Verbannung? Sei barmherzig! Sage: „Tod“;
Verbannung trägt der Schrecken mehr im Blick,
Weit mehr als Tod! — O ſage nicht „Verbannung“.

Lorenzo.

Hier aus Verona biſt du nur verbannt:
Sei ruhig, denn die Welt iſt groß und weit.

Romeo.

Die Welt iſt nirgends außer dieſen Mauern;
Nur Fegefeuer, Qual, die Hölle ſelbſt.
Von hier verbannt, iſt aus der Welt verbannt,
Und ſolcher Bann iſt Tod: drum gibſt du ihm
Den falſchen Namen. — Nennſt du Tod Verbannung,
Enthaupteſt du mit goldnem Beile mich
Und lächelſt zu dem Streich, der mich ermordet."

Man darf von ihm nicht erwarten, er werde begreifen, daß die Verbannung ſtatt des Todes eine Gnade ſei.

„Nein, Folter; Gnade nicht. Hier iſt der Himmel,
Wo Julia lebt, und jeder Hund und Katze
Und kleine Maus, das ſchlechteſte Geſchöpf
Lebt hier im Himmel, darf ihr Antlitz ſehn,
Doch Romeo darf nicht. Mehr Würdigkeit,
Mehr Anſehn, mehr gefäll'ge Sitte lebt
In Fliegen, als in Romeo. Sie dürfen
Das Wunderwerk der weißen Hand berühren
Und Himmelswonne rauben ihren Lippen,
Die ſittſam, in Veſtalenunſchuld, ſtets
Erröthen, gleich als wäre Sünd' ihr Kuß;
Doch Romeo darf nicht: er iſt verbannt.
Dies dürfen Fliegen thun, ich muß entfliehn;
Sie ſind ein freies Volk, ich bin verbannt.
Und ſagſt du noch: Verbannung ſei nicht Tod?
So hatteſt du kein Gift gemiſcht, kein Meſſer
Geſchärft, kein ſchmählich Mittel ſchnellen Todes,
Als dies „verbannt", zu tödten mich? — „Verbannt!"
O Mönch! Verdammte ſprechen in der Hölle
Dies Wort mit Heulen aus: haſt du das Herz,
Da du ein heil'ger Mann, ein Beicht'ger biſt,
Ein Sündenlöſer, mein erklärter Freund,
Mich zu zermalmen mit dem Wort „Verbannung?"

Umſonſt ſucht der Pater ihm zuzureden und ihn auf die Philoſophie als Tröſterin zu verweiſen. Er muß die Wahr-

nehmung machen, „daß Wahnſinnige keine Ohren haben“, und daß Vernunftgründe hier keine Stätte finden.

„Du kannſt von dem, was du nicht fühlſt, nicht reden.
Wärſt du ſo jung wie ich und Julia dein,
Vermählt ſeit einer Stund', erſchlagen Tybalt,
Wie ich von Lieb entglüht, wie ich verbannt:
Dann möchteſt du nur reden, möchteſt nur
Das Haar dir raufen, dich zu Boden werfen
Wie ich, und ſo dein künft'ges Grab dir meſſen.“

Er wirft ſich an die Erde und läßt ſich nicht zum Aufſtehn bewegen, trotzdem es an der Thüre klopft und er bei einer Entdeckung von den Häſchern gefaßt werden kann, die auf ſein Leben fahnden. Die Amme kommt und erzählt, wie ſich ihre Herrin abhärme und bald den Namen Tybalts, bald den Romeos rufe. Darauf dieſer:

„Als ob der Name,
Aus tötlichem Geſchütz auf ſie gefeuert,
Sie mordete, wie ſein unſel'ger Arm
Den Vetter ihr gemordet. Sag' mir, Mönch,
Sag', in welch ſchnödem Theil birgt dies Gerippe
Nur meinen Namen? Daß den Feindesſitz
Ich treffe.“

Der Pater fällt ihm in den Arm, damit nicht den Worten gleich die That folge. Mit Mühe vermag ſich Lorenzo Gehör zu verſchaffen, um dem Raſenden mitzutheilen, daß er Julia ja nochmals ſehen und die Nacht bei ihr verweilen dürfe, und um ihm Rathſchläge für ſeine Rettung zu geben. An der Beſonnenheit des Paters richtet ſich Romeo wieder auf, und als ihm aus deſſen troſtreichen Worten gar die Hoffnung erblüht, daß ſich vielleicht Alles noch zum Guten wenden könne, da ſchlägt ſeine Stimmung mit einem Male wieder um und ſein Leid tritt vorläufig ganz in den Hintergrund:

„Wie iſt mein Muth nun wieder neu belebt! . . . .
Mich rufen Freuden über alle Freuden.“

Als jedoch Romeo ſpäter in Mantua von Balthaſar erfahren, daß dieſer mit eignen Augen geſchaut habe, wie man Julia im Erbbegräbniß der Capulet beigeſetzt habe, ſehen wir die unruhige Bewegung der Affekte der weit gefährlicheren Faſſung der Leidenſchaft den Platz räumen, die mit Ueberlegung verfährt und rückſichtslos Alles ihrem Zwecke dienſtbar macht. An dem Grabmal der Geliebten angelangt, ſchickt er ſeinen Diener Balthaſar von ſich weg mit der Drohung:

„Kehreſt du zurück,
Vorwitzig meiner Abſicht nachzuſpähn,
Bei Gott! ſo reiß ich dich in Stücke, ſäe
Auf dieſen gier'gen Boden deine Glieder.
Mein Trachten und die Zeit ſind wüthend wild,
Viel grimmer und viel unerbittlicher
Als Tiger hungernd und die See im Sturm." (V, 3, 33 ff.)

So fällt denn Paris, der ſich trotz ſeiner Warnungen ihm in den Weg geſtellt, ſo ungern Romeo eine neue Sünde auf ſein Haupt lädt und ſo herzlich-warme Worte er dem Todten, als er ihn erkannt, nachruft.

Etwas Aehnliches finden wir bei Julia. Die heftigen Gemüthserſchütterungen, in welche ſie durch die früheren Ereigniſſe verſetzt wurde, weichen der Ruhe eines zum Aeußerſten entſchloſſenen Geiſtes, als ſie von ihrem Vater gezwungen werden ſoll, Paris zu heirathen. Sie fleht Lorenzo um Hilfe in ihrer Noth an und erklärt ihm, daß Nichts ſie dazu bringen könne, ihrem Gatten die Treue zu brechen.

„Kann deine Weisheit keine Hilfe leihen,
So nenne weiſe nur, was ich beſchloß,
Und dieſes Meſſer hilft mir auf der Stelle. . . . .
Drum gib aus der Erfahrung deines Alters
Mir augenblicklich Rath; wo nicht, ſo ſieh,
Wie dieſes blut'ge Meſſer zwiſchen mir
Und meiner Drangſal richtet, d a s entſcheidend,
Was deine Kunſt und deiner Jahre Spruch
Zum Austrag nicht mit Ehren bringen konnte." (IV, 1, 52 ff.)

Dem Lorenzo zeigt sich wohl ein Mittel, dessen Anwendung aber die größte Willensstärke verlangt. Sie ist dazu bereit:

„O, lieber als dem Grafen mich vermählen,
Heiß von der Zinne jenes Thurms mich springen;
Birg bei der Nacht mich in ein Totenhaus
Voll rasselnder Gerippe, Moderknochen
Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern;
Heiß in ein frischgemachtes Grab mich gehn
Und in das Leichentuch des Todten hüllen.
Sprach man sonst solche Dinge, bebt' ich schon;
Doch thu' ich ohne Furcht und Zagen sie,
Des süßen Gatten reines Weib zu bleiben."

So entschließt sie sich zu dem Schlaftrunk, der sie erst in der Gruft unter den modernden Gebeinen ihrer Ahnen wird erwachen lassen.

Aber auch alle übrigen Personen des Stückes haben ähnliche Charakterzüge, und vor allem fällt uns die Raschheit und Leichtigkeit auf, mit der sie in den heftigsten Affekten aufflammen.

Wie aufbrausend sind diese jungen Edelleute, die wegen eines Wortes zum Degen greifen und das Straßenpflaster Veronas mit ihrem Blute färben! Und neben die Jünglinge wie Tybalt, den wir hier vor allem im Auge haben, stellen sich ganz gleichgeartet die Greise wie vornehmlich der alte Capulet. Wie jähzornig flammt er auf, wenn irgend etwas seinem Willen sich entgegenstellt, und wie kennt er dann in seinen Wuthausbrüchen keine Grenzen mehr:[1] überall finden wir diese Maßlosigkeit des Empfindens, das noch durch keinen Einfluß der Vernunft eingedämmt wurde.

Vielleicht, wenn man sich immer die seelische Beschaffenheit dieser Menschen vergegenwärtigt hätte, würde man ihre

[1] Siehe besonders die Szene mit seinem Neffen (I, 5) und die mit seiner Tochter (II, 5), trotzdem er doch für diese mit tiefer väterlicher Liebe fühlt.

Handlungen nicht so oft mißverstanden und zum Beispiel die schwierige Stelle eines Vermittlers zwischen Leuten von so starkem Empfinden besser und unbefangener gewürdigt haben. Alsdann würde man auch wohl dem Pater Lorenzo das Scheitern seiner wohlmeinenden Pläne nicht so oft zum Vorwurf gemacht haben und gegen ihn etwas behutsamer mit den Beschuldigungen des Ungeschicks und der Kopflosigkeit gewesen sein.

IV.

Ueberrascht werden wir ferner durch den völligen Mangel der Vernunft. Wenn auch, wie wir noch finden werden, ihr Einfluß bei Shakespeare nie das Handeln zu bestimmen vermag, so ist sie später doch wenigstens vorhanden — wenn sie auch meist nur dazu dient, die Leidenschaften und deren Ziele beschönigen zu helfen. Hier fehlt sie jedoch noch ganz. Ebenso auch das Bewußtsein von Recht und Unrecht und der Begriff der sittlichen Pflicht. Die Personen folgen immer ihren Instinkten, und wenn diese auch öfters edel sind, so sind es doch immer die wilden und gewaltsamen Instinkte einer auf militärischer Organisation beruhenden Gesellschaft, welche jeden Augenblick zur Selbsthülfe greift und bei der daher alle selbstischen Gefühle außerordentlich entwickelt sind. Die brutale Gewaltthat bildet hier die Regel. Allein niemals denkt der, welcher sie ausführt, daran, daß er Unrecht thue. Die Begriffe Recht und Unrecht haben sich einfach hier noch nicht bilden können. So wenig sie daher negativ-hindernd, so wenig vermögen sie auch positiv-bestimmend zu wirken: niemals finden wir eine moralische Handlung, die deshalb gethan würde, weil man erkannt, daß sie von der Sittlichkeit gefordert würde. Suffolk sagt einmal von sich:

„Traun, ich war Müßiggänger in den Rechten:
Ich konnte nie darnach den Willen fügen
Und füge drum das Recht nach meinem Willen."
(Heinrich VI. 1. Th. II, 4, 7 ff.)

Dies Wort paßt aber auch auf alle Andern. Und eben so wenig wie ein staatliches vermag ein anderes Gebot den persönlichen Gelüsten dieser Menschen Schranken zu ziehen. Heinrich der Sechste liefert auf jedem Blatte den Beweis dafür.

1. Hier verbinden sich ausgesprochene Gegner und Feinde, um Gloster den Protektor zu Fall zu bringen, der ihren ehrgeizigen Plänen im Wege steht. Die Königin, Suffolk, Kardinal Beaufort, York und Buckingham verlästern den Abwesenden und klagen ihn dann auf erdichtete Verdachtsgründe hin an. Gloster rechtfertigt sich glänzend gegen alle Beschuldigungen und doch wird er von den eigenmächtigen Großen gefangen gesetzt. Kaum ist er abgeführt und der König weggegangen, so verhandelt man auch schon ungescheut über seinen Tod. Zweierlei ist hier in gleichem Maße bemerkenswerth: die Gewissenlosigkeit dieser Menschen, die sich ohne jeden Skrupel zu einem abscheulichen Verbrechen vereinigen, und die Schamlosigkeit ihres ganzen Verfahrens. Das Laster hat hier noch eine gewisse Naivetät und hält es daher nicht für nöthig, seine Blöße zu verstecken. Es ist sich seiner Schändlichkeit noch nicht bewußt und bemüht sich daher gar nicht, erst noch lange Vorwände und Beschönigungen aufzusuchen.[1]

Heinrich, öfters „der Heilige" zubenannt, und in der That auch durch seine Kindesunschuld der stärkste Kontrast zu seiner wilden Umgebung, bricht ohne Gewissensbisse den Eidschwur, der ihn an die Tochter des Grafen von Armagnac fesselt, um Margaretha zu heirathen, und ergreift später, trotz seiner Abmachungen mit York, wieder die Waffen, ohne daß er innerlich das Unrechtmäßige dieses Handelns empfände.

York stirbt mit den Worten:

„Thu' auf dein Thor der Gnade, guter Gott!
Durch diese Wunden fliegt mein Geist zu dir."
(3. Th. I. 4, 177 ff.)

[1] Wir verweisen den Leser auf Heinrich VI., 2. Th. II, 1. Die ganze Szene ist ungemein lehrreich; wir mußten wegen ihrer Ausdehnung jedoch darauf verzichten, sie hierherzusetzen.

Außerdem nimmt Shakeſpeare ſichtlich Partei für ihn[1] und läßt ihn in dem als ein Gottesurtheil angeſehenen Kampfe mit dem alten Klifford den Sieg davontragen.[2] Und wie handelt York! Als er von Heinrich mit dem Herzogthum York belehnt wird, deſſen ſeine Familie durch eine Empörung verluſtig gegangen war, ſchwört er dem König:

„Dein unterthän'ger Knecht gelobt Gehorſam
Und unterthän'gen Dienſt bis in den Tod. . . . .
Wie deiner Feinde Fall ſei Richards Heil,
Und wie mein Dienſt gedeiht, verderbe jeder,
Der wider Eure Majeſtät was denkt!"
(1. Th. III, 1, 167 ff.)

Trotzdem zettelt er bei günſtiger Gelegenheit den Aufſtand an und entſetzt Heinrich. Es kommt jedoch ein Vergleich zu Stande, der für die Zeit ſeines Lebens Heinrich die Krone beläßt, die nachher an das Haus York fallen ſoll.

König Heinrich.

„Hiemit vermach' ich
Die Kron' auf immer dir und deinen Erben;
Mit der Bedingung, daß du gleich hier ſchwörſt,
Den Bürgerkrieg zu enden, lebenslang
Als deinen Herrn und König mich zu ehren
Und weder durch Verrath, noch offne Feindſchaft
Zu ſtürzen und ſtatt meiner zu regieren.

York.

Gern thu' ich dieſen Eid und will ihn halten.

Warwick.

Lang lebe König Heinrich! — Plantagenet, umarm' ihn.

König Heinrich.

Lang lebe ſammt den hoffnungsvollen Söhnen!

York.

Verſöhnt ſind York und Lankaſter nunmehr." (3. Th. I. 1, 19

[1] Beſonders in der Parlamentsſzene, 3. Th. I. 1.
[2] 2. Th. V. 2. 24 ff.

Und trotzdem brechen beide im nächsten Augenblick den Vertrag! York läßt sich dazu von seinem Sohne Richard auf folgende Weise verleiten. Er kommt dazu, wie seine Söhne sich über etwas zanken, und fragt, was die Ursache sei.

Richard.

„Die Krone Englands, welche Euer ist.

York.

Mein, Knabe? Nicht vor König Heinrichs Tod. . . . .
Ich that den Eid, er sollt' in Ruh' regieren. . . . .

Richard.

Verhüte Gott, daß Ihr meineidig würdet.

York.

Das werd' ich, wenn ich mit den Waffen fordre.

Richard.

Das Gegentheil beweis' ich, wollt Ihr hören.

York.

Du kannst es nicht; es ist unmöglich, Sohn.

Richard.

Ein Eid gilt nichts, der nicht geleistet wird
Vor einer wahren, rechten Obrigkeit,
Die über den Gewalt hat, welcher schwört;
Und Heinrich maßte bloß den Platz sich an:
Nun seht Ihr, da er's war, der ihn Euch abnahm,
Daß Euer Eid nur leer und eitel ist.
Drum zu den Waffen! Und bedenkt nur, Vater,
Welch' schönes Ding es ist, die Krone tragen,
In deren Umkreis ein Elysium ist,
Und was von Heil und Lust nur Dichter preisen.
Was zögern wir doch so? Ich kann nicht ruh'n,
Bis ich die weiße Rose, die ich trage,
Gefärbt im lauen Blut von Heinrichs Herzen.

York.

Genug! Ich werde König oder sterbe."

(3. Th. I, 2, 9 ff.)

Man würde sich sehr täuschen, wenn man annehmen wollte, York habe sich durch Richards Sophismen umstimmen lassen — höchstens, daß sie ihm den Schritt erleichterten. Als aber dann das Bild der Herrschermacht mit allem Glanz und Zauber vor seiner Seele heraufbeschworen wird, vermag er nicht mehr zu widerstehen. Ein einziger starker Impuls wirft so die besten Absichten über den Haufen und treibt einen Menschen zu einer Handlung, die ihm einen Augenblick vorher als ein Verbrechen oder eine Sünde erschien.

2. Niemals ist es auch das Recht, sondern nur eine egoistische Triebfeder, die die Parteinahme in dem großen Streite der beiden Häuser bestimmt. Als die Rechtsfrage bei dem Zusammentreffen der beiden Parteien im Parlament entschieden werden soll, sehen wir statt dessen ein Pochen auf Gewalt:

Westmoreland.

„Wie Herzog Lankaster, ist er (Heinrich VI.) auch König;
Das wird der Lord von Westmoreland behaupten.

Warwick.

Und Warwick wird's entkräften. Ihr vergeßt,
Daß wir es sind, die aus dem Feld euch jagten
Und eure Väter schlugen und zum Schloßthor
Die Stadt hindurch mit weh'nden Fahnen zogen."
(3. Th. I, 1.)

Heinrich hat durch seine unsichere Haltung seine Sache sehr geschädigt, und schon wendet sich Exeter zu York. Andre bleiben, aber nicht, weil sie von der Rechtmäßigkeit seines Königthums überzeugt sind.

Northumberland.

„Plantagenet, was auch dein Anspruch sei,
Denk' nicht, daß Heinrich so entsetzt soll werden.

Klifford.

Sei, wie er will, dein Anspruch, König Heinrich,
Lord Klifford schwört, zu fechten dir zum Schutz.
Der Grund soll gähnen, lebend mich verschlingen
Wo ich vor meines Vaters Mördern kniee!"

Ein ähnliches Motiv sehen wir später erscheinen, wenn Oxford und Warwick sich am französischen Hofe über das Recht der Fürsten, deren Partei sie vertreten, auseinandersetzen.

Warwick.

„Kann Oxford, der von je das Recht geschirmt,
Mit einem Stammbaum Falschheit nun bemänteln?
Pfui, laß von Heinrich und nenn' Eduard König.

Oxford.

Ihn König nennen, dessen harter Spruch
Den ältesten Bruder mir, Lord Aubrey Vere,
Zum Tod geführt? Ja, mehr noch, meinen Vater,
Recht in dem Abfall seiner mürben Jahre,
Als an des Todes Thor Natur ihn brachte?
Nein, Warwick, nein; so lang mein Arm sich hält,
Hält er das Haus von Lankaster empor.

Warwick.

Und ich das Haus von York," (3. Th. III, 3, 98 ff.)

— wohlverstanden, so lange es nicht seinen selbstischen Gefühlen zu nahe tritt.

Warwick und Salisbury sind vielleicht noch am ersten aus einem uneigennützigen Beweggrunde auf die Seite Yorks getreten. Sie wissen, daß er sein Ziel nur durch den Bürgerkrieg erreichen kann: allein niemals werden sie, oder auch York selber, bedenklich wegen des großen Unheils, das damit über ganz England kommen wird. So weit reichen ihre Gedanken nicht. Auch die Frage, ob nicht das Recht Heinrichs durch seine Verjährung zweifellos geworden sei und deshalb, wenn es auch nicht schon Nützlichkeitsgründe anriethen, gestützt werden müsse, belästigt sie nie. Das plumpe Argument Yorks, daß sein Urgroßvater älter gewesen sei als Heinrichs Ahn Johann von Gaunt und daß ihm deßhalb die Krone gebühre, überzeugt sie zur Genüge. Trotzdem hält diese Ueberzeugung Warwick nicht ab, als er eine schwere persönliche Kränkung von Eduard erfahren, von diesem abzufallen.

Die Geſchichte von Warwicks Werbung um Bona iſt noch in mancher andern Hinſicht ſehr bemerkenswerth. Margaretha hat eben an dem Throne Ludwigs, des Königs von Frankreich, ihre Klagen und Bitten niedergelegt. Ludwig zeigt ſich ſehr entgegenkommend gegen ſie, trotzdem man keinen Augenblick im Zweifel darüber ſein kann, daß Bequemlichkeit und Intereſſe es nicht zu einer thätigen Unterſtützung werden kommen laſſen. Nun erſcheint Warwick, um im Auftrage Eduards um Bona, die Schweſter des Königs, anzuhalten. Ludwig hat anfangs Bedenken:

König Ludwig.

„Nun, Warwick, ſag' mir, recht auf dein Gewiſſen,
Ob Eduard euer wahrer Fürſt? Denn ungern
Schlöſſ' ich mich dem an, der ohn' Recht gewählt.

Warwick.

Darauf verpfänd' ich Ehr' und Glauben dir.

König Ludwig.

Doch wurzelt er auch in des Volkes Liebe?

Warwick.

Und um ſo mehr, da Heinrichs Reich voll Unheil."

(3. Th. III, 3, 112 ff.)

Die Ausſicht auf die vortheilhafte Verbindung für ſeine Schweſter beſtimmt nun Ludwig, Warwicks Antrag anzunehmen und Margaretha mitzutheilen, daß er den verſprochenen Beiſtand ihr nicht leiſten könne. Auch ſonſt entſcheidet das Intereſſe meiſtens in der Politik: allein es ſucht ſich doch wenigſtens einen ſchönen Schein zu geben, während Ludwig nur ein paar kahle Ausflüchte für nöthig hält. Nun kommt jedoch ein Bote, der mittheilt, daß Eduard ſich inzwiſchen mit Lady Grey vermählt, und bewirkt damit, daß Warwick und Ludwig ſich auf die Seite Margarethas hinüberwenden. Nirgends zeigt ſich ſo klar wie hier, daß bei dieſen Menſchen die perſönlichen Motive ſehr ſtark, die abſtrakten ſehr ſchwach ſind oder ganz fehlen. Der König

ſtampft vor Zorn über die ihm und ſeiner Schweſter angethane Beleidigung, Bona reizt ihn noch und ſo bewirkt der Haß und das Rachegefühl, was die Liebe zu Margaretha nie vermocht: ſofort werden ihr Hilfstruppen bewilligt und weitere Verſtärkungen für ſpäterhin in Ausſicht geſtellt.

Die Umkehr Warwicks, bei der man eine ungenügende Motivirung hat finden wollen, würde ſich allein ſchon durch die ſchwere Beleidigung, die für ihn in der Handlungsweiſe ſeines Königs lag, erklären laſſen. Es kommt noch hinzu, daß Warwick durch dieſe nicht nur bloßgeſtellt, ſondern ſogar gefährdet war, da der König von Frankreich ihn für einen Mitſchuldigen Eduards halten und an ihm, dem in ſeiner Gewalt Befindlichen, ſeinen Zorn auslaſſen konnte. Warwick folgte ſogar einem Gebote der Klugheit, wenn er von Eduard abfiel, und Ludwig, der dies weiß, hat wirklich einen gewiſſen Verdacht, daß Warwick ſich nur zum Schein zu Margaretha halte.[1] Daß Warwicks Ueberzeugung von dem größeren Rechte Eduards ihn nicht zu beſtimmen vermag, die Beleidigung ſeines Stolzes und ſeiner Ehre zu verwinden, darüber werden wir nach dem, was wir bis jetzt beobachten konnten, nicht erſtaunt ſein dürfen. Seine Worte zu König Ludwig laſſen die treibenden Motive genau erkennen. Man bemerkt, wie ſehr das Gefühl der Kränkung verſchärft wird, wenn Warwick ſich erinnert, wie viel gerade er für das Haus York gethan:

„Hier, König Ludwig, vor des Himmels Antlitz
Und bei der Hoffnung auf mein himmliſch Heil,
Schwör' ich mich rein an dieſem Frevel Eduards,"

— wir wiſſen, welches Intereſſe er daran hat, dies durch einen Schwur zu bekräftigen —

„Nicht meines Königs mehr, denn er entehrt mich,
Sich ſelbſt am meiſten, ſäh' er ſeine Schande.

[1] „Doch eh' du gehſt, löſ' einen Zweifel mir:
Was dient zum Pfand für deine feſte Treu?"

Vergaß ich, daß mein Vater ſeinen Tod
Unzeitig durch das Haus von York gefunden?
Ließ hingehn meiner Nichte Mißhandlung?
Umgab ihn mit der königlichen Krone?
Stieß Heinrich aus dem angeſtammten Recht?
Und wird zuletzt mir ſo gelohnt mit Schande?
Schand' über ihn. Denn ich bin Ehre werth:
Und die für ihn verlorne herzuſtellen,
Sag' ich ihm ab und wende mich zu Heinrich. . . .

Bona.

Wie findet Bona Rache, theurer Bruder,
Hilfſt du nicht der bedrängten Königin?
Mein Streit und dieſer Königin ſind eins.

Warwick.

Und meiner tritt, Prinzeſſin, Eurem bei.

König Ludwig.

Und meiner Eurem, deinem und Margrethas.
Deswegen bin ich endlich feſt entſchloſſen,
Euch beizuſtehn. . . . .

Warwick (zu dem Boten).

Sag' ihm (Eduard) von mir, er habe mich gekränkt,
Drum wollt' ich ihn entkrönen, eh' er's denkt."

Fügen wir dazu noch Warwicks Schlußmonolog:

„Ich kam von Eduard als Geſandter her,
Doch kehr' ich heim, als ſein geſchworner Feind:
Zur Heirathsſtiftung gab er Auftrag mir,
Doch droh'nder Krieg erfolgt auf ſein Begehren.
Hatt' er zum Spielzeug Niemand ſonſt als mich?
So will nur ich den Spaß in Leid verkehren.
Ich war voraus, zur Kron' ihn zu erheben,
Und will voraus ſein, wieder ihn zu ſtürzen:
Nicht, daß mir Heinrichs Elend kläglich ſei,
Doch rächen will ich Eduards Neckerei."

Man begreift, daß ein Mann von dieſem Schlage eine ſo tödtliche Beleidigung niemals verzeihen kann. Als Warwick

ſpäter mit den Yorkſchen Prinzen zuſammentrifft und höhniſch aufgefordert wird, ihnen zu huldigen, erwidert er:

„Ich wollte lieber abhau'n dieſe Hand
Und mit der andern ins Geſicht dir ſchleudern
Als daß ich dir die Segel ſtreichen ſollte."
(3. Th. V. 1, 50 ff.)

3. Bei Menſchen, die ein ſo geſtaltetes Gefühlsleben zeigen, darf es uns nicht Wunder nehmen, daß ein Gefühl wie Vaterlandsliebe, beſonders in ſeinen komplizirteren Formen, nahezu völlig fehlt. Mit welcher Gewiſſenloſigkeit gibt Suffolk zwei Provinzen in Frankreich preis, damit Margaretha Königin werde, und mit welcher Theilnahmloſigkeit nimmt der König und ein Theil ſeiner Umgebung die auswärtigen Verluſte hin! Nur ein Mann hat darüber wahrhaft patriotiſchen Schmerz, Humphrey Gloſter, der Protektor. Er iſt auch der Einzige, der bei politiſchen Vorgängen an Wohl und Wehe des Staates denkt. In Worten geſellen ſich ihm die Nevils, Salisbury und Warwick bei,[1] trotzdem ein gut Theil Haß gegen die Anmaßung gewaltthätiger Großen zweifellos mitſpielt: ihre Thaten beſtehen nun darin, daß ſie zuſehen, wie York Gloſter ſtürzen hilft, wobei ſie, immer York zu Liebe, in dieſen Sturz Suffolk mitverwickeln. Dann ſind ſie die Erſten, welche mit York die Fahne der Empörung entfalten, ohne ſich einen Augenblick durch einen Gedanken an die Folgen für Volk und Reich beirren zu laſſen. Und nirgends iſt angedeutet, daß ſie nur wegen der ſchlechten Regierung Heinrichs ſo handeln und nun eine beſſere an ihre Stelle ſetzen wollen: ſo allgemeine Motive liegen ihnen völlig fern.

---

1 Salisbury (zu Warwick und York).

„Verbinden wir uns fürs gemeine Wohl,
Mit aller Macht zu zügeln und zu hemmen
Den Hochmuth Suffolks und des Kardinals,
Sammt Buckinghams und Somerſets Ehrbegier;
Und unterſtützen beſtens Gloſters Thaten,
So lang' ſie zielen auf des Lands Gewinn." (2. Th. I, 1, 199 ff.)

Scheinbar widerſpricht dem eben Geſagten der Schmerz, den viele über die Verluſte in Frankreich fühlen: allein es iſt weniger das Intereſſe des Staates, das ſie bewegt, als ein ſelbſtiſcher Beweggrund. Sie empfinden die Preisgabe Frankreichs als eine Demüthigung der Nation wie jedes Einzelnen, und empfinden ſie um ſo ſtärker, als ſie an den früheren Siegen oder an den ſpäteren Niederlagen meiſt perſönlich betheiligt waren. Nirgends können wir dieſen ſelbſtiſchen Beweggrund beſſer als bei Warwick beobachten. Als er hört, daß Maine und Anjou weggegeben ſind, bricht er in Thränen aus. Von ſeinem Vater befragt, warum er weine, erklärt er:

„Vor Gram, daß ſie dahin ſind ohne Rettung:
Denn wenn noch Hoffnung wäre, ſo vergöſſe
Mein Schwert heiß Blut, mein Auge keine Thränen.
Anjou und Maine! Ich ſelbſt gewann ſie beide,
Erobert' ſie mit dieſem meinem Arm;
Und gibt man nun die Städte, die mit Wunden
Ich erſt erwarb, zurück mit Friedensworten?
Mort Dieu!" (2. Th. I, 1, 116 ff.)

4. Im Vorbeigehn mag auch erwähnt werden, daß, wie hier die urſprünglichen Gefühle ſehr ſtark, die abgeleiteten aber ſchwach ſind und dies um ſo mehr, auf je umſtändlicherem Wege ſie erſt erworben wurden, in ähnlicher Weiſe auch das auf einem urſprünglichen Inſtinkte beruhende Gefühl der Liebe von Mann und Weib unendlich ſtärker wirkt als ein abgeleitetes Gefühl wie Liebe der Kinder zu den Eltern. Romeo und Julia bekümmern ſich nie darum, ob durch ihre heimliche Ehe eine Pflicht gegen die Eltern verletzt würde, ja ſie denken überhaupt nicht ein einziges Mal an ſie und den Schmerz, den ſie ihnen durch ihre Handlungsweiſe bereiten könnten.[1]

[1] Dieſe unentwickelten Anſchauungen von Sittlichkeit und Pflicht konnte man, wo es auf eine moraliſche Beurtheilung ankam, mit Recht ausſtellen. Dabei hat jedoch Romeo auch einen unbegründeten Vorwurf

5. Es leuchtet ein, daß bei solchen Rechts- und Sittlichkeitsideen ein Gewissen nicht bestehen kann, das eine Verletzung derselben anzeigte und mit Seelenschmerz züchtigte. York, der seinem König den Eid bricht, Warwick, der sich einer Empörung anschließt und später wieder von der Yorkschen Partei abfällt, deren Recht er beschwört, der König selber und Margaretha: sie alle, wie überhaupt die Personen der Jugendstücke, sind völlig gewissenlos und verspüren nie etwas wie Gewissensbisse. In „Heinrich VI." finden wir

---

hinnehmen müssen, der überhaupt ziemlich stark nach Pedanterie schmeckt. Bulthaupt, der, in gerechtem Verdruß über gedankenlos-enthusiastische Lobesreden auf unser Stück, bei demselben manchmal in das entgegengesetzte Extrem verfällt und von einer gewissen Grämlichkeit der Auffassung nicht ganz frei ist, äußert sich über den Helden („Dramaturgie der Klassiker", II, 195): „Auch nach seinem Ende wirkt seine Unbesonnenheit nach. In dem Briefe, den er dem Pagen zur Bestellung an seinen Vater übergibt, erstattet er von den Motiven und den Details seines Selbstmords so genaue Rechenschaft, daß er sogar den armen Schelm an's Messer liefert, der ihm aus Armuth, gegen seinen Willen, das Gift verkauft.

„Er schreibt, von einem armen Apotheker
Hab' er sich Gift gekauft, um sich zu tödten
Und hier im Grab bei Julia zu ruhn."

Wird die Justiz den Unglücklichen in Mantua nicht ausfindig machen? Besaß Romeo so wenig sittliche Besonnenheit, um diesem seinem Wohlthäter (in Romeos Sinne) so häßlich zu vergelten? Oder liegt hier nur eine Eilfertigkeit des Dichters vor, der es übersah, wie stark er den Jüngling mit dieser Aufklärung belastete?" Vielmehr dürfte hier eine Eilfertigkeit des Kritikers vorliegen, der übersieht, daß in der damaligen Zeit nicht die Rechtsverhältnisse bestanden, daß durch einen solchen Brief sofort in einer andern Stadt, die man noch dazu als zu einem fremden Territorium gehörig annehmen muß, die Behörden in Bewegung gesetzt würden. Am allerwenigsten aber paßte eine solche Annahme für das Italien der Renaissance, wie uns ein Blick in jedes Memoiren- oder Geschichtswerk aus jener Zeit überzeugt: Justiz und Polizei bildeten wahrlich damals die dunkelsten Seiten des öffentlichen italienischen Lebens und sicherlich richteten sie ihre Thätigkeit auf ganz andere Dinge als die Ergreifung fremder Verbrecher. Selbst wenn dem Apotheker die Gefahr der Entdeckung in Mantua drohte: bei der außerordentlichen territorialen Zersplitterung Italiens in so viele Fürsten-

eine Ausnahme.[1] Hier ſtirbt der ruchloſe Kardinal Wincheſter mit allen Qualen des böſen Gewiſſens.[2]

Dieſer Mangel des Gewiſſens bildet das unterſcheidende Merkmal zwiſchen den früheren und den ſpäteren Tragödien: denn dieſe ſind ganz und gar auf dem Gewiſſen baſirt und können geradezu Tragödien des Gewiſſens heißen, welches ſie in ſeinen mannichfaltigſten Erſcheinungen zur Darſtellung bringen. In den früheren Werken liegt mehr der Nachdruck auf den äußeren Vorgängen, in den ſpäteren mehr auf dem inneren Leiden, auf dem durch das Gewiſſen bewirkten andauernden

thümer und Republiken — wie leicht mußte es da ſein, ſich in einen andern Staat zu retten, ohne daß man zu fürchten brauchte, auf Grund eines Auslieferungsvertrages doch noch den Gerichten zu verfallen. Keiner von Shakeſpeares Zuſchauern konnte beim Anhören von Romeos Brief auf den ſo völlig modernen Gedanken einer Gefährdung des Apothekers kommen und bei vier Fünfteln unſeres gegenwärtigen Publikums dürfte es kaum anders ſein. Denn eine dichteriſche Darſtellung muß ſehr ſchwach wirken, wenn ſie ſolche entlegene Reflexionen aufkommen läßt. Man erinnere ſich nur an den romantiſchen Tod von Max Piccolomini. Man darf bei der militäriſchen Richtung unſerer ganzen Zeit wohl mit Recht bei unſerm Publikum ein ziemliches Verſtändniß für die Schwere ſoldatiſcher Vergehen vorausſetzen: und doch wird es eine Ausnahme ſein, wenn der ergriffene Leſer oder Zuſchauer den Bericht des Hauptmanns mit dem Gedanken begleitet, wie freventlich und gewiſſenlos ein Offizier handle, der die ihm anvertraute Truppe zwecklos bis auf den letzten Mann opfert, weil ſein Liebesglück zu Schanden geworden und „man ſagt, er wollte ſterben“.

[1] 2. Th. III, 3.

[2] Vielleicht dürfte man hierher noch eine zweite Stelle rechnen, wo das böſe Gewiſſen verlarvt ſich zeigt, Heinrich VI., 2. Th. III, 2, 65 ff.: Margarethas Klagen bei Gloſters Tod über den ungerechten Verdacht, dem ſie werde jetzt ausgeſetzt ſein — dieſer Gedanke verräth allein ſchon ihr Schuldbewußtſein — und die unbegründeten Vorwürfe gegen ihren Mann, die an phraſenhafter Leere und Hohlheit an Makbeths Worte über Dunkans Leiche erinnern: der Menſch ſucht gerne die Stimme ſeines Gewiſſens damit zur Ruhe zu bringen, daß er Anderen eine Schuld andichtet und ihnen Vorwürfe macht.

Seelenschmerz und der dadurch hervorgerufenen völligen Gemüthsverödung. —

Bei der moralischen Beurtheilung der bis jetzt betrachteten Menschen und Handlungen thun wir gut daran, unsere Sittenbegriffe für einen Augenblick zu vergessen, um uns ganz in jene uns so fremd vorkommenden Anschauungen zu versetzen. Alsdann werden wir sagen müssen, daß wir hier die sittliche Unzurechnungsfähigkeit eines Kindes finden, welches je nach der Beschaffenheit seiner Instinkte und der zufällig wirkenden Antriebe, bald löblich, bald tadelnswerth handelt, ein Bewußtsein davon aber noch nicht besitzt, daher auch nach einem andern sittlichen Maßstabe als der Erwachsene gemessen werden muß.

V.

Besser noch wird es wohl zur Erläuterung des bisher Ausgeführten dienen, wenn sich zeigt, wie ganz verschieden die Behandlung sich gestalten mußte, sobald ein Dichter bei seinem Schaffen von andern psychologischen Annahmen ausging. Diese Beobachtung läßt sich um so bequemer anstellen, da ein von Shakespeare geschilderter Vorgang auch noch in der Bearbeitung eines andern Dichters vorliegt. Wir meinen die Ueberredung Burgunds durch die Pucelle in „Heinrich dem Sechsten" und in Schillers „Jungfrau von Orleans". Man pflegt hier anstandslos Schiller die Palme zuzuerkennen und Bulthaupt, einer unserer ersten Dramaturgen, spricht nur die allgemeine Meinung aus, wenn er die Ueberredungsszene des deutschen Dramatikers für „ein Werk feinster psychologischer Motivirung des Uebergangs im Fühlen und Handeln der Personen" erklärt, dagegen Vorbehalte gegen die Behandlung Shakespeares äußert. Wir, die wir glücklicherweise eine ästhetische Aufgabe nicht haben, beschränken uns darauf, die Unterschiede festzustellen und deren Gründe nachzuweisen.

Die Szene lautet bei Shakeſpeare:

Pucelle.

„Blick' auf dein fruchtbar Vaterland, dein Frankreich,
Und ſieh die Städt' und Wohnungen entſtellt
Durch die Verheerung eines wilden Feinds.
So wie die Mutter auf ihr Kindlein blickt,
Wenn Tod die zartgebrochnen Augen ſchließt,
So ſieh, ſieh Frankreichs ſchmachtendes Erkranken;
Die Wunden ſchau', die unnatürlichen Wunden,
Die ihrer bangen Bruſt du ſelbſt verſetzt!
O kehr' dein ſchneidend Schwert wo anders hin,
Triff, wer verletzt, verletz' nicht den, der hilft!
Ein Tropfen Blut aus deines Landes Buſen
Muß mehr dich reu'n als Ströme fremden Bluts;
Drum kehr' zurück mit einer Fluth von Thränen
Und waſche deines Landes Flecken weg.

Burgund.

Entweder hat ſie mich behext mit Worten,
Oder mit eins erweicht mich die Natur.

Pucelle.

Auch ſchreien alle Franken über dich,
Geburt und echte Herkunft dir bezweifelnd.
An wen geriethſt du, als ein herriſch Volk,
Das dir nicht trau'n mag, als Gewinnes halb?
Wenn Talbot einmal Fuß gefaßt in Frankreich
Und zu des Uebels Werkzeug dich gemodelt,
Wer außer Englands Heinrich wird dann Herr
Und du, ein Ueberläufer, fortgeſtoßen?
Ruf dir zurück und merk' nur dies zur Probe:
War nicht der Herzog Orleans dein Feind?
Und war er nicht in England Kriegsgefangner?
Allein, als ſie gehört, er ſei dein Feind,
So gaben ſie ihn ohne Löſung frei,
Burgund zum Trotz und allen ſeinen Freunden.
So ſieh! wider dein eigenes Geſchlecht
Kämpfſt du im Bund mit deinen künft'gen Schlächtern.
Komm, kehre heim! kehr' heim, verirrter Fürſt;
Karl und die andern werden dich umarmen.

Burgund.

Ich bin beſiegt; dieſ' ihre hohen Worte
Zermalmen mich wie brüllendes Geſchütz,
Daß ich auf meinen Knien mich faſt ergebe. —
Verzeiht mir, Vaterland und Landsgenoſſen!"
(Heinrich VI, 1. Th. III, 3, 44 ff.)

Die Pucelle ſucht zunächſt auf die Phantaſie des Herzogs zu wirken und ihn durch die Schilderung der Leiden Frankreichs zu erſchüttern. Als ihr dies einigermaßen gelungen, wendet ſie ſich mit dem ſtärkſten Appell an ſeine ſelbſtiſchen Gefühle, ſeinen Stolz und ſeinen Selbſterhaltungstrieb: die Engländer hätten ihn bloß ihres Vortheils halber aufgenommen, während ſie ihn in Wirklichkeit verachteten; zur rechten Zeit würden ſie, wie ſich ſchon jetzt aus genügenden Anzeichen erkennen laſſe, ſich ſeiner als eines Verräthers zu entledigen wiſſen. Alles das zuſammen wirkt mit ſolcher Macht auf den Herzog, daß er von den Engländern zu den Franzoſen zurückkehrt. Bei der Stärke, die bei Shakeſpeare immer die perſönlichen Motive beſitzen, glauben wir, daß der Vorwurf mangelnder Motivirung hier nicht am Platze iſt.

Bei Schiller leſen wir:

Johanna.

„Was willſt du thun, Burgund? Wer iſt der Feind,
Den deine Blicke mordbegierig ſuchen?
Dieſer edle Prinz iſt Frankreichs Sohn, wie du,
Dieſer Tapfre iſt dein Waffenfreund und Landsmann,
Ich ſelbſt bin deines Vaterlandes Tochter.
Wir alle, die du zu vertilgen ſtrebſt,
Gehören zu den Deinen — unſre Arme
Sind aufgethan, dich zu empfangen, unſre Knie
Bereit, dich zu verehren — unſer Schwert
Hat keine Spitze gegen Dich. Ehrwürdig
Iſt uns das Antlitz, ſelbſt im Feindeshelm,
Das unſers Königs theure Züge trägt.

Burgund.

Mit ſüßer Rede ſchmeichleriſchem Ton
Willſt du, Sirene! deine Opfer locken.
Argliſt'ge, mich bethörſt du nicht. Verwahrt
Iſt mir das Ohr vor deiner Rede Schlingen,
Und deines Auges Feuerpfeile gleiten
Am guten Harniſch meines Buſens ab. . . .

Johanna.

Uns treibt nicht die gebieteriſche Noth
Zu deinen Füßen; nicht als Flehende
Erſcheinen wir vor dir. — Blick' um dich her!
In Aſche liegt das engelländ'ſche Lager,
Und eure Todten decken das Gefild. . . .
Gott hat entſchieden, unſer iſt der Sieg. . . .
— O, komm herüber! Edler Flüchtling, komm
Herüber, wo das Recht iſt und der Sieg.
Ich ſelbſt, die Gottgeſandte, reiche dir
Die ſchweſterliche Hand. Ich will dich rettend
Herüberziehn auf unſre reine Seite! . . .
Lichtweiß, wie dieſe Fahn', iſt unſre Sache. . . .

Burgund.

Verſtrickend iſt der Lüge trüglich Wort,
Doch ihre Rede iſt wie eines Kindes.
Wenn böſe Geiſter ihr die Worte leihn,
So ahmen ſie die Unſchuld ſiegreich nach. . . .

Johanna.

Du nennſt mich eine Zauberin, gibſt mir Künſte
Der Hölle ſchuld. — Iſt Frieden ſtiften, Haß
Verſöhnen ein Geſchäft der Hölle? Kommt
Die Eintracht aus dem ew'gen Pfuhl hervor?
Was iſt unſchuldig, heilig, menſchlich gut,
Wenn es der Kampf nicht iſt ums Vaterland? . . . .
Iſt aber das, was ich dir ſage, gut,
Wo anders als von oben konnt' ich's ſchöpfen? . . . .

Burgund.

Wie wird mir? Wie geſchieht mir? Iſt's ein Gott,
Der mir das Herz im tiefſten Buſen wendet!
— Sie trügt nicht, dieſe rührende Geſtalt!"

(Schluß des 2. Aktes.)

Man bemerkt sofort den großen Unterschied. Die Jungfrau sucht hier zu überzeugen, nicht zu überreden, auf die Vernunft, nicht auf die Phantasie zu wirken. Sie führt lauter abstrakte, keinen einzigen persönlichen Beweggrund in's Feld. Sie sucht bei dem Herzog nur die Ueberzeugung von der Gerechtigkeit der französischen Sache zu wecken, weil sie dann sicher auf seinen Uebergang rechnet, nicht aber will sie durch das Reizen niederer selbstischer Leidenschaften ihn herüberlocken. Sie nimmt eben an — und wie der Erfolg zeigt, mit Recht — daß der Herzog über seine Pflicht sich nicht ganz klar ist, daß er aber, sobald er diese richtig erkannt, auch ihr gemäß handeln werde. Selbst als Johanna auf den Sieg der französischen Truppen hinweist, betont sie ausdrücklich, daß sie damit nicht auf eine egoistische Leidenschaft bei Burgund wirken will. Sie thut es vielmehr nur, um ihm zu Gemüthe zu führen, daß jede eigennützige Berechnung auf ihrer Seite ausgeschlossen sei: nicht zu ihrem Vortheil, sondern zu seinem moralischen Besten will sie ihn gewinnen.

Auf verwandte Ursachen gehen auch die Unterschiede zurück, die wir in der Schilderung der Rebellion bei beiden Dramatikern bemerken. Und es würden hierbei nicht nur die Führer York und Wallenstein, sondern auch die Großen und Generale, welche neben ihnen stehen, wie Warwick und Max Piccolomini, zu beachten sein.

VI.

Man hat gegen die Darstellung Shakespeares in den Jugenddramen zahlreiche Einwände erhoben, die meistens darauf hinauslaufen, daß hier die Grenze der Wahrheit und Natur überschritten sei. Beispielsweise thut dies Friesen in seinen Bemerkungen über den „Titus Andronikus" („Shakespeare-Studien" II, 18 ff.). Zu Bedenken gibt ihm für's erste Anlaß „ein siegreicher Feldherr, der die ihm dargebotene

Krone ſammt den aus dem Feldzuge heimgeführten königlichen Gefangenen dem älteſten Sohne ſeines verſtorbenen Herrn mit unbedachtſamer Treuherzigkeit abtritt und zugleich den älteſten Sohn der gefangenen Gothenkönigin, trotz der rührenden Bitten der Mutter, zur Sühne für ſeine im Kriege gefallenen Söhne, mit unerbittlicher Grauſamkeit hinrichten läßt." . . . „Dem Dichter iſt der Vorwurf nicht zu erſparen, daß ſich ſeine jugendliche Phantaſie unter dem Einfluß der künſtleriſchen und weltlichen Eindrücke ſeiner Zeit in der Wahl der Mittel vergriffen und ihn zu abnormen Uebertreibungen veranlaßt hat. Titus Andronikus hat in der Ueberſpannung ſeiner Geſinnung gegen Saturninus keinen Maßſtab zur Beurtheilung ſeiner Handlungsweiſe, indem er dieſem die Krone und die aus dem Gothenkriege heimgeführten Gefangenen übergibt. Dieſen Mißgriff können wir für verzeihlich und begreiflich halten. Wie er nun aber den an ſich ſelbſt zu ſchwach motivirten Abfall des Saturninus von den Pflichten gegen die Würde ſeiner Stellung, und daß der Kaiſer ſich mit blinder Leidenſchaft in die Arme der furchtbaren Tamora, derſelben Frau wirft, welche ſich Titus Andronikus wenige Augenblicke vorher durch die unbarmherzige Hinrichtung ihres Sohnes zur Todfeindin gemacht hatte, nicht mit Gleichgiltigkeit, ſondern mit ſtillſchweigender Billigkeit (Billigung?) anſehn, wie er ferner im Eifer für den gegen ihn und gegen ſich ſelbſt treulos gewordenen Herrn ſeinen Sohn niederſtoßen und ihm ſogar ein ehrenvolles Begräbniß verweigern kann: das ſind Fehlgriffe der Uebertreibung, die nur der jugendlichen Schwäche des Dichters wegen der Quelle, der ſie entfloſſen ſind, verziehen werden können. Wir dürfen überhaupt ſagen, daß der Dichter in dem Bedürfniß, das tragiſche Schickſal von Titus Andronikus mit aller Kraft auszuführen, die Geſinnung desſelben in einem unangemeſſenen Kolorit ausgemalt hat. Er läßt ihn in der leidenſchaftlichen Verblendung für das, was ihm als Pflicht

der Treue und Liebe heilig scheint, sowie in dem durch und durch tragischen Konflikt zwischen dieser und jener Eigenschaft bis zur geistigen Beschränktheit hinabsinken; denn nur mit dieser ist es zu erklären, daß er nach den gemachten Erfahrungen dem plumpen Betruge Aarons zum Opfer fällt, indem er sich selbst die rechte Hand abhaut, in der Einbildung, dadurch seine zum Tode verdammten Söhne zu retten." Wir glauben, daß die hier vorgebrachten Einwände als bloße Mißverständnisse anzusehen sind, die in unserer vorausgehenden Darlegung ihre Erledigung gefunden haben und daher hier nicht weiter erörtert zu werden brauchen. Nur das wollen wir bemerken, daß, wenn dieser Tadel der geistigen Beschränktheit berechtigt wäre, er ja auch auf Markus und Lucius, den Bruder und den Sohn des Titus Andronikus, fallen müßte, die mit ihm um die Wette sich beeifern, ihre rechte Hand zu opfern. Wie sehr dies gegen die Intentionen des Dichters verstößt, zeigt sich darin, daß dieser unverkennbar darauf ausgeht, jene beiden Männer als maßvoll und besonnen hinzustellen.

Wir glauben überhaupt, daß man, statt dem Dichter Uebertreibung, Unwahrheit und Inkonsequenz Schuld zu geben, vielmehr die Wahrheit und Vollständigkeit hätte rühmen sollen, mit der er Menschen von einer bestimmten Entwicklung geschildert hat. Alle scheinbaren Widersprüche, die man in ihrem Handeln hat finden wollen, fließen nothwendig aus den vorausgesetzten Charakteren, welche sich nur so äußern können, und hängen unter sich sehr eng zusammen. Und nicht nur ist zuzugestehen, daß derartige Charaktere möglich und wahrscheinlich sind — sie bilden auch nicht einmal psychologische Spezialitäten, die sich nur unter ganz besonderen Umständen einmal ausbilden konnten. Sie sind viel häufiger, als es dem Leser von heute meist scheint, und überall da, wo der Mensch auf einer ähnlichen Stufe steht und keinen größern Vorrath an abstrakten Ideen besitzt, werden wir eine ähnliche Handlungsweise feststellen können. Nur darf man nicht vergessen, daß wir äußerst ungünstig gestellt sind,

um ſolche Beobachtungen in dem uns umgebenden Leben zu machen. Sehen wir auch ganz davon ab, daß im Allgemeinen unter uns die Achtung vor den Staats- und Sittengeſetzen und ſolche Gefühle wie Vaterlandsliebe viel ſtärker ausgebildet ſind und daß durch ſie ſchon die Aeußerungen urſprünglicher, ſelbſtſüchtiger Gefühle mannichfaltig gezügelt und gehemmt werden: der mittlere Menſch unſerer Zeit hat, um nur Einen Punkt hervorzuheben, allein ſchon durch ſeine Erziehung, die Angſt vor der Polizei und dem Urtheil der Welt gelernt, in normalen Lagen den nächſten Antrieben bis zu einem beſtimmten Punkte zu widerſtehen — wir müſſen zu den unterſten Klaſſen, zu dem Kinde, dem Berauſchten oder Irren herabſteigen, bei welchen allen dieſe hemmenden Vorſtellungen noch nicht wirken oder vorübergehend oder dauernd zu wirken aufgehört haben, um in unſerer Mitte ein überwiegend impulſives Handeln zu finden. Auf niederen Kulturſtufen, in beſonders bewegten Zeitaltern, wo jene, auf uns ſo merkbar wirkenden Faktoren nur einen ſchwachen oder gar keinen Einfluß äußern, herrſcht jedoch ein ſolches vor. Die Beſchreibungen roher Naturvölker bieten uns unzählige Fälle dar, wo der Menſch, weil jeder Antrieb mit ungehemmter Stärke auf ihn wirkt, und weil ſeine Gedanken immer nur auf das Allernächſte gehen, ebenſo widerſpruchsvoll und unzuſammenhängend handelt wie jene Shakeſpeareſchen Perſonen.[1] Oder

---

[1] Falls man Analogieen zu der Handlungsweiſe des Titus Andronikus wünſcht, der einen Sohn, weil er ihn gereizt, erſchlägt, ſo braucht man nur das eine oder andre anthropologiſche Werk nachzuſchlagen. Man findet dann, daß es bei unziviliſirten Völkern, welche ſonſt durch große Kinderfreundlichkeit ausgezeichnet ſind, durchaus nichts Unerhörtes iſt, wenn ein Vater, der ſich über ſein Kind, vielleicht ohne deſſen Schuld, geärgert, es nimmt und geradezu über den Knieen zerbricht, oder ein ſolches gegen eine Kleinigkeit verſchachert, nach der er im Augenblick Verlangen empfindet, gelegentlich auch eins tödtet, um ſein Fett als Köder für einen Angelhaken zu benutzen.

Ueber den Charakter des Naturmenſchen ſehe man etwa Waitz-Gerlands „Anthropologie“, Spencers „Sociologie“ („Der primi-

man werfe einen Blick in ein Geſchichtswerk einer früheren Epoche, welche noch eine gewiſſe naturwüchſige Rohheit beſitzt, und leſe etwa einen größeren Abſchnitt aus Froiſſart: immer werden uns Züge eines ähnlichen Grundcharakters aufſtoßen. Vor allem iſt aber zu betonen, daß ſehr viele Dichtwerke exiſtiren, welche ebenſolche Menſchen wie Shakeſpeare zum Vorwurfe nehmen und alsdann, wie zu erwarten, die auffallendſten Analogieen zu ſeinen Dichtungen darbieten.

Da über dieſen Punkt ſo viele falſche Meinungen verbreitet ſind, mag es wohl verlohnen, hier einen vergleichenden Blick auf ſolche verwandten Erſcheinungen zu werfen. Wir greifen eine aus dem Gebiete der Geſchichte, eine aus dem Gebiete der Dichtung heraus: Benvenuto Cellinis Lebensbeſchreibung und „Das Leben ein Traum" von Calderon. Beide Werke wurden deshalb gewählt, weil wir den Beiſpielen, die ſie uns liefern, wegen ihrer großen Aehnlichkeit mit ſolchen aus Shakeſpeare eine beſondere Beweiskraft ſowohl für einzelne frühere wie für noch folgende Ausführungen beimeſſen. In beiden Fällen iſt die Unwiderſtehlichkeit der Impulſe und die Erregbarkeit zu Affekten beſonders ſtark ausgeprägt, am ſtärkſten aber die Gewalt, mit der alle ſelbſtiſchen Gefühle wirken.

Zunächſt zu dem Leben des Florentiner Goldſchmieds. Zu hunderten treten uns hier die raſchen und jähen Entſchlüſſe, die maßloſen Gefühle und Handlungen entgegen.[1]

---

tive Menſch — emotionell." Deutſche Ausgabe Bd. I, S. 85 ff.) und „Lipperts „Kulturgeſchichte". Die Aehnlichkeit iſt ſo groß, daß wir aus dieſen Schilderungen einzelne Züge unmittelbar zur Charakteriſtik des Menſchen in Shakeſpeares Jugenddramen herübernehmen konnten. — Zu manchen intereſſanten Vergleichen fordern auch die wiſſenſchaftlichen Darſtellungen des kindlichen Seelenlebens auf.

[1] Goethe charakteriſirt Cellini meiſterhaft:

„Was uns aus ſeiner ganzen Geſchichte am lebhafteſten entgegenſpringt, iſt die entſchieden ausgeſprochene, allgemeine Eigenſchaft des Menſchencharakters, die augenblickliche lebhafte Gegenwirkung, wenn ſich irgend etwas dem Sein oder dem

Benvenuto hat eine beleidigende Aeußerung über einen früheren Meiſter gethan, der ihn übervortheilt hatte. „Indeſſen, da ich ſo ſprach, paßte ein Vetter, den ſie wahrſcheinlich angeſtiftet hatten, heimtückiſch auf, als ein Maulthier mit Ziegeln vorbeigetrieben wurde, und ſchob mir den Korb ſo auf den Leib, daß mir ſehr wehe geſchah. Schnell kehrte ich mich um, ſah, daß er lächelte, und ſchlug ihn mit der Fauſt ſo tüchtig auf den Schlaf, daß er für todt zur Erde fiel, dann rief ich ſeinen Vettern zu: So behandelt man feige Spitzbuben euresgleichen! und da ſie Miene machten, ſo viel ihrer waren, auf mich zu fallen, zog ich ein Meſſer und rief: Kömmt einer zum Laden heraus, ſo laufe der andere zum Beichtvater, denn der Arzt ſoll hier nichts zu thun kriegen.“ Er wird daraufhin verurtheilt, vier Maß Mehl als Almoſen in ein Kloſter zu geben, welches ihm die größte Ungerechtigkeit ſcheint. „Ich ſchickte nach einem Vetter, der ſich für mich verbürgen ſollte, er aber wollte nicht kommen; darüber ward ich ganz raſend, und giftig wie eine Otter, da ich bedachte, wie ſehr dieſer Mann meinem Hauſe verbunden ſei. Ich faßte mich in meiner Wuth, ſo gut ich konnte, und wartete, bis das Kollegium der Achte zu Tiſche ging. Da ich nun allein war und Niemand auf mich acht gab, ſprang ich wüthend aus dem Palaſt, lief nach meiner Werkſtatt, ergriff einen Dolch und rannte in das Haus meiner Gegner, die ich beim Eſſen fand. Gherardo, der Urheber des Streits, fiel gleich über mich her, ich ſtieß ihm aber den Dolch nach

---

Wollen entgegenſetzt. Dieſe Reizbarkeit einer ſo gewaltigen Natur verurſacht ſchreckliche Exploſionen und erregt alle Stürme, die ſeine Tage beunruhigen.

„Durch den geringſten Anlaß zu heftigem Verdruß, zu unbezwinglicher Wuth aufgeregt, verläßt er Stadt um Stadt, Reich um Reich, und die mindeſte Verletzung ſeines Beſitzes oder ſeiner Würde zieht eine blutige Rache nach ſich.“

Eine geiſtreiche und ſcharfe Charakteriſtik des Italieners der Renaiſſance und Cellinis im Beſonderen findet ſich bei Taine, «L'Art en Italie.»

der Bruſt und durchbohrte Rock und Weſte, ſonſt geſchah ihm kein Leid, ob ich gleich dachte, er wäre ſchwer verwundet, weil der Stoß ein gewaltig Geräuſch in den Kleidern machte, und er vor Schrecken zur Erde fiel. Verräther! rief ich aus, heute ſollt ihr alle ſterben!

„Vater, Mutter und Schweſter glaubten, der jüngſte Tag ſei gekommen; ſie warfen ſich auf die Kniee und flehten ſchreiend um Barmherzigkeit. Da ſie ſich nicht gegen mich vertheidigten und der andere für todt auf der Erde lag, ſchien es mir niedrig, ſie zu verletzen.“ Der heftige Wille braucht Widerſtand, um ſich zu ſeiner höchſten Energie zu entflammen; findet er ihn nicht mehr, ſo erlahmt er oder kehrt ſich gegen ein anderes Ziel. So ſtürmt Benvenuto jetzt die Stiege hinunter und findet auf der Straße die ganze Sippſchaft, unter die er „hineinfährt wie ein wilder Stier“.

Ebenſo wild und jäh lodert bei einer andern Gelegenheit ſein Zorn auf, verfliegt aber bald wieder, da er ſich bei der kläglichen Haltung des Gegners nicht lange auf ſeiner Höhe zu behaupten vermag. Man hat Benvenuto geſagt, daß Paul, der ihn mit Kathrinen betrogen, ſich auch noch über ihn luſtig mache. „Der Schelm, der mir dieſe Nachricht brachte, ſagte ſie mir mit ſo großer Lebhaftigkeit, daß ich ſogleich einen Fieberanfall verſpürte. Ich ſage Fieber nicht etwa gleichnißweiſe, es fuhr eine ſolche beſtialiſche Wuth in mich, daß ich daran hätte ſterben können. Nun ſuchte ich ein Mittel dagegen, und ergriff ſogleich die Gelegenheit, dieſer Sache einen Ausweg zu geben, nach der Art und Weiſe, wie meine Leidenſchaft es verlangte.“ Er überfällt das Pärchen und hat Paul, ehe er ſich deſſen verſieht, den Degen an den Hals geſetzt. „Dabei rief ich: Schlechter Kerl, empfehle dich Gott, denn du biſt des Todes! Er rührte ſich nicht und ſagte dreimal: O, meine Mutter, hilf mir! Als ich nun, der ich die Abſicht hatte, ihn auf alle Weiſe zu ermorden, dieſe dummen Worte vernahm, ging die Hälfte meines Zornes vorüber. . . . Da

ich also sah, daß er sich auch nicht im mindesten vertheidigte, so wußte ich nicht mehr, was ich machen sollte." Er begnügt sich daher mit einer weniger blutigen Rache und vollstreckt diese alsbald. „Sogleich war Aerger und Wuth, die mich bei jener Erzählung überfallen hatten, vorbei, und das Fieber verließ mich."

Kann bei Menschen von dieser Stärke des Fühlens eine Leidenschaft nicht sofort ihre Befriedigung finden und sich in Handlungen nach außen umsetzen, so wirft sie sich nach innen und zerrüttet den Körper wie ein schleichendes Gift. Dies sehen wir bei Benvenuto, als sein Bruder in einem der so häufigen Straßenkämpfe gefallen ist. Unmittelbar nach der That an der Rache verhindert, trägt Cellini nun in seiner Brust ein unstillbares Sehnen nach Rache, das ganz die Wirkung einer zehrenden Krankheit ausübt.[1] „Ich hatte die Leidenschaft gefaßt, den, der meinen Bruder geliefert, wie ein geliebtes Mädchen nicht aus den Augen zu lassen. ... Ich konnte nun wohl sehen, daß meine Leidenschaft, ihn so oft zu sehen, mir Schlaf und Appetit nahm, und mich den Weg zum Grabe führte; ich faßte also meinen Entschluß und scheute mich nicht vor einer so niedrigen und keineswegs lobenswürdigen That; genug, ich wollte eines Abends mich von diesem Zustand befreien", was er mit einem Dolchstoße nach dem Verhaßten bewirkt.

Noch ein Zug stehe hier, der zeigt, wie ganz diese Menschen im Augenblicke aufgehen, und wie ein Gefühl das andere spurlos verdrängt. Cellini kommt von Mantua nach Florenz zurück, wo die Pest inzwischen gewüthet, und hört hier, sein Vater und alle vom Hause seien gestorben. Glücklicherweise ist das nur zum Theil wahr. Er findet nämlich seinen Bruder, und dieser führt ihn zu ihrer auch noch lebenden Schwester, die sich inzwischen wieder verheirathet

---

[1] „Der Affekt wirkt auf die Gesundheit wie ein Schlagfluß, die Leidenschaft wie eine Schwindsucht oder Abzehrung." (Kant.)

hat. „Unterwegs erzählten wir einander die lustigsten Geschichten, die uns begegnet waren, und als wir zu meiner Schwester kamen, war sie über die unerwartete Neuigkeit — sie hatte ihrerseits Benvenuto für todt gehalten — dergestalt außer sich, daß sie mir ohnmächtig in die Arme fiel." Der Mann, der erstaunt daneben steht, wird über das Räthsel aufgeklärt. „Man kam der Schwester zu Hülfe, die sich bald wieder erholte, und nachdem sie den Vater, die Schwester, den Mann und einen Sohn ein wenig beweint hatte, machte sie das Abendessen zurecht. Wir feierten auf das anmuthigste ihre Hochzeit und sprachen nicht mehr von Todten, sondern waren lustig und froh, wie es sich auf einem solchen Feste geziemet." Die am gleichen Tag erhaltene Kunde von dem Verluste mehrerer der nächsten Familienglieder dämpft nicht die Freude über das Wiedersehen des Bruders oder den nachherigen Hochzeitsjubel. Man würde sich jedoch völlig täuschen, wollte man dies als Gefühllosigkeit oder Mangel an kindlichem Sinn auslegen. Besonders die ersten Kapitel seiner Geschichte legen ein beredtes Zeugniß dafür ab, wie stark gerade das Familiengefühl bei Benvenuto entwickelt ist.

Die Figur Sigismunds aus Calderons „Leben ein Traum", die von dichterischen Darstellungen hier besprochen sein möge, empfahl sich uns auch noch aus dem Grunde, weil sie in dem Theater Calderons eine gewisse Ausnahmestellung einnimmt. Dieser stellt sonst beinahe immer Menschen dar, die eine entschieden räsonnirende und dialektische Anlage besitzen, absichtsvoll handeln und gerne ihre Gefühle und Konfliktslagen erörtern: um so bedeutsamer ist es daher, daß er, wo er einmal einen ursprünglichen Menschen schildern will, ihm genau dieselben Züge wie Shakespeare leiht.

Um eine Weissagung der Sterne zu vereiteln, die aber gerade dadurch in Erfüllung geht, ist Sigismund auf Befehl seines Vaters, des Königs von Polen, in einsamem Gebirge im Kerker aufgezogen worden. Wir werden mit Rosaura, die, als Mann verkleidet, sich hierherverirrt, Zeuge seiner

Klagen, in denen sein unbändiger Freiheitssinn sich ausspricht: wenn er seine Leiden bedenkt, so möchte er, an Wuth einem Vulkane gleich, sein Herz in Stücken aus der Brust reißen. Wie er merkt, daß Jemand ihn gehört, ist seine erste Regung, sich auf den Lauscher zu stürzen und ihn zwischen seinen Armen zu erdrücken. Diese stolze Seele kann es nicht ertragen, daß Jemand ihr Elend kennt und weiß, wie tief sie unter ihm leidet. Rosaura fleht um ihr Leben. Die Erscheinung dieser Frauengestalt entwaffnet den wilden Naturmenschen und läßt in seiner Brust ein tiefes, schmerzliches Sehnen entstehen. Er schaut sie an, er schaut sie wieder an und kann nicht davon ablassen, selbst wenn ihr Anblick ihm den Tod geben sollte. Klotaldo, sein Wächter, kommt dazu, nimmt Rosaura gefangen und führt Sigismund in den Kerker. Maßlos ist nun sein Schmerz, und da er ihn nicht an Jemand anders auslassen kann, kehrt sich dessen Wucht gegen ihn selber:

„Eh', tyrannischer Gebieter,
Du es wagst, sie anzutasten,
Soll mein Leben Beute werden
Dieser unglückselgen Bande.
Denn, bei Gott! gefesselt, will ich
Selbst mich zu zerfleischen trachten
Mit den Händen, mit den Zähnen,
Hier in diesem Felsengrabe,
Eh' ich ihr Verderben dulde,
Eh' ich ihre Schmach bejamm're." (Nach Gries.)

Am nächsten Tage wird Sigismund, damit er seinen wahren Charakter zeige, aus seinem Gefängniß an den Hof hinübergeführt, wo er für die Dauer eines Tages unumschränkt als Fürst gebieten soll. Als ihm Klotaldo seinen Rang mittheilt, droht er ihm wegen der erlittenen Unbill den Tod von seiner Hand. Ein Diener, der sich hereinmischt, lenkt Sigismunds Wuth von Klotaldo ab auf sich. Glücklicherweise bringt der Gracioso hier ein plumpes Kompliment an, das Sigismunds Anerkennung findet, daher geht das Gewitter an jenen zunächst vorüber. Es ist in Sigismunds

Zornesausbrüchen etwas von dem planlosen Wüthen eines Stiers, der, sobald ein neuer Gegner vor seinen Augen erscheint, sofort von dem früheren abspringt und gegen diesen losstürmt. Auf die Einrede des Dieners wendet sich Sigismunds Zorn unvermittelt von Klotaldo auf den Diener. Ein neuer Eindruck — und für den Augenblick ist aller frühere Groll vergessen.

Wie selbstisch die Empfindungen sind, zeigt sich besonders in Sigismunds Verhalten gegen seinen Vetter Astolf. So artig ihm dieser entgegenkommt, so ist es Sigismund doch unerträglich, daß neben ihm noch Jemand eine hervorragende Stellung einnimmt. Der Neid steigert sich zum Haß, und am liebsten möchte er Astolf den Kopf abschlagen — hauptsächlich aus dem Grunde, weil dieser als ein Grande es gewagt, sich in seiner Gegenwart zu bedecken.

Auch hier sehen wir wieder, wie der Widerspruch oder irgend eine Beschränkung des Eigenwillens die Menschen aufbringt. Dem Diener, der Klotaldo in Schutz nehmen will, erklärt Sigismund:

„Schlimm wohl meint Ihr's mit Euch selbst,
Zwingt Ihr mich zum Widerspruch."[1]

Der Unglückliche, dadurch nicht abgeschreckt, kommt immer wieder mit seinen Einreden und Belehrungen. Sigismund

---

[1] »Que estais mal con vos, suspecho.
Pues me dais que replicar.«

Gries ist diesmal nicht glücklich:

„Uebel scheint's mit Euch zu stehen,
Daß Ihr Euch so frech mir naht."

Wir haben auch später die Griesche Uebersetzung müssen fallen lassen. Wir wollen ihr großes Verdienst nicht in Abrede stellen, daß sie bei aller Treue gegen Wort und Form des Originals recht lesbar ist. Nur ist da, wo zu dem Zwang der spanischen Maße, die unserer Sprache völlig ungemäß sind, auch noch der Zwang des Reimes kam, der dramatische Nerv der Rede völlig getödtet, die Schlagkraft und Prägnanz des dramatischen Dialogs so gründlich zerstört worden, daß die Preisgabe der spanischen Form das weitaus geringere Uebel gewesen wäre.

erinnert ihn an seine frühere Drohung, Jeden, der ihn ärgere, zum Balkon hinaus in's Meer zu werfen. Der Diener darauf, das könne man ihm gegenüber nicht wagen. Das genügt. Jetzt wird Sigismund es gerade thun. „Nicht?" ruft er aus, „nun so will ich es probiren." Er macht sein Wort wahr und kommt triumphirend zurück: „Er ist vom Altan in's Meer gestürzt. Wahrlich! es konnte geschehen." Er betrachtet die Sache wie eine Art Herausforderung, wie eine Wette, die er gewonnen hat.[1]

Aehnlich zeigt sich sein Charakter in der Begegnung mit Rosaura. Da diese auf ihn einen sehr tiefen Eindruck gemacht, überhäuft er sie, als er sie in den Frauenkleidern erkennt, mit überschwänglichen Komplimenten. Das Mädchen fühlt Angst in seiner Nähe und möchte trotz seiner Bitten weggehen.

Sigismund.

„Du wirst damit bewirken, daß ich von der Artigkeit zur Grobheit übergehe. Denn der Widerstand ist ein grausames Gift für meine Geduld.

Rosaura.

Und wenn dies wilde, strenge und wüthende Gift die Geduld besiegte, die Achtung vor mir würde es nicht zu besiegen wagen, noch können.

Sigismund.

Du erreichst damit, daß, allein um zu sehen, ob ich kann, ich die Scheu vor deiner Schönheit bei Seite setzen werde. Denn ich neige sehr dazu, das Unmögliche durchzusetzen: heute warf ich von diesem Balkon einen Menschen hinab, der sagte, daß es nicht geschehen könne. Und so, um zu sehn, ob ich kann, ist es klar, daß ich Euer Edlen zum Fenster hinabwerfen werde."

Rosaura überhäuft ihn dafür mit Beschimpfungen; um ihnen zu entsprechen, schickt er sich an, schimpfliche Gewalt an ihr zu vollziehen. Das ist ihm möglich gegenüber dem einzigen Wesen, das eine zarte Regung in seiner Brust hat

---

[1] Seinem Vater, der ihn wegen seiner That zur Rede stellt, erklärt er nur: „Er sagte mir, es könne nicht geschehen, und ich gewann die Wette."

erwecken können, während er gegen alle sonst nur Haß fühlte, und welches allein von dem, was er an diesem Tage erlebt und gesehen, einen nachhaltigen Eindruck bei ihm hinterlassen![1] —

Wir haben diesen Werken aus der italienischen und spanischen Litteratur den Vorzug vor solchen gegeben, die durch Nationalität oder Stammesverwandtschaft Shakespeare nahe stehen, obwohl gerade die englische Litteratur — bis zur Gegenwart herab — mit Vorliebe ähnliche Charaktere darstellt und besonders bei den Dramatikern, die neben Shakespeare wirken, immer ebensolche Menschen und Handlungen wie in dessen Jugenddramen uns begegnen.

Im Uebrigen finden sich, wie man erwarten kann, solche Darstellungen in einer Litteratur um so häufiger, je ursprünglicher die Sitten sind, die der Dichter vor Augen hat, je leichter die Hülle, unter welcher die fortschreitende Kultur die Regungen primitiver Leidenschaften birgt, oder je geübter das Auge des Künstlers, durch dieselbe hindurchzudringen. Daher werden ältere Perioden im Allgemeinen eine reiche Ausbeute für den Sucher bieten, jüngere oft nur eine spärliche, vielleicht sogar, unter einem Zusammenwirken ganz besonderer Umstände, überhaupt keine. In unserm Jahr-

---

[1] Er berichtet nämlich Klotaldo:

„Ueber Alle war ich Herr
Und ich rächte mich an Allen;
Gern hatt' ich ein Weib allein,
Welches, glaub' ich, Wahrheit war,
Ist doch alles sonst entschwunden,
Nur dies Eine dauert noch."

Wir dürfen nicht unterlassen, hier hervorzuheben, daß unsere Ausführungen nur auf den Sigismund der ersten beiden Aufzüge passen, in dem wir eine der glänzendsten Offenbarungen von Calderons poetischem Talente erblicken. Im dritten Aufzug läßt der Dichter mit seinem Helden nicht eine psychologisch mögliche Umwandlung vorgehen, sondern er vertauscht diese halbe Bestie geradezu mit einem Halbbruder von Fenelons Telemach. Die Kluft zwischen dem früheren und späteren Sigismund fällt um so mehr auf, als gerade der selbstisch-wilde Charakter des Ersteren mit so großer Meisterschaft wiedergegeben war.

hundert hat wohl der eine oder andere Slave, wie Gogol,[1] am besten Menschen vom Schlage der Shakespeareschen darzustellen, am wahrsten impulsive Natur wiederzugeben vermocht: steht ja doch auch der slavische Charakter ganz unter der Herrschaft des Augenblicks und ist wie kaum ein anderer geneigt, jedem Eindruck nachzugeben und ein Gefühl gleich bis zum Aeußersten zu treiben.

Wurde in den Fällen, die wir bis jetzt besprachen, der Charakter der Darstellung dadurch bedingt, daß der Dichter in seiner Umgebung die entsprechenden Vorbilder fand, so sind ein anderesmal so zu sagen theoretische Rücksichten maßgebend. Heinrich von Kleist trägt in seinen ästhetischen Theoricen wie in seiner dichterischen Praxis geradezu einen Abscheu vor der Reflexion zur Schau, welche ihm zufolge

---

[1] Wir denken hierbei vor allem an seinen „Taraß Bulba", eine der wenigen genießbaren Früchte an dem so stark entwickelten Zweige des historischen Romans, welcher fast lauter taube Blüthen trägt. In manchem Betracht kann dies Werk vielleicht als der beste historische Roman gelten, da dasselbe es in einziger Weise versteht, ein untergegangenes Geschlecht, erloschene Leidenschaften, Gefühle und Anschauungen uns lebendig zu vergegenwärtigen. Indem wir auf dies Meisterwerk verweisen, begnügen wir uns, eine interessante Parallele zu den Rechtsanschauungen, die wir oben kennen lernten, hervorzuheben: Taraß Bulba in seinem naiven Egoismus, der nicht einsehn kann, daß er wegen eines Vertrages auf seinen Lieblingswunsch verzichten soll. Taraß — der im Uebrigen sehr edel gehalten ist — hat seine Söhne in das Kosackenlager gebracht, damit sie sich im Kriege übten, und möchte nun gerne den Koschewoi (den obersten Führer der Kosacken) zu einer Unternehmung spornen, erfährt aber, daß dies nicht gehe.

„Warum denn nicht?"

„Weil wir dem Sultan versprochen haben, den geschlossenen Frieden nicht zu brechen."

„Ach, das ist nur ein Ungläubiger! Und Gott und die heilige Schrift gebieten, die Ungläubigen mit Krieg zu überziehen."

„Wir haben nicht das Recht dazu. Hätten wir's nicht bei unserm heiligen Glauben geschworen, dann wär's vielleicht noch möglich; aber jetzt geht's nicht an, jetzt ist's unmöglich."

„Wie so unmöglich! Wie kommst du dazu zu sagen, wir haben nicht das Recht? Da habe ich zwei Söhne, alle beide jung, weder der eine, noch der andere ist jemals im Krieg gewesen — und da sagst du, wir haben nicht das Recht dazu?"

nur verwirrend und störend — sowohl auf dem Gebiete der körperlichen Grazie wie auf dem des moralischen Handelns — wirken kann.[1] Er läßt daher niemals seine Menschen sich nach vernünftigen Erwägungen für etwas entscheiden, sondern immer rein impulsiv handeln. Der kleinste Anlaß erschüttert gewaltig ihr seelisches Gleichgewicht und bringt oft eine erstaunliche Wirkung hervor. Daher finden wir in seinen Werken eine große Zahl der schroffsten, gänzlich unvermittelten Uebergänge und ein erstaunlich buntes Affektspiel. Und vielleicht ist Kleist auch derjenige, welcher in der Schilderung des Affekts und impulsiven Handelns von allen Deutschen die größte Meisterschaft bewies, während am kläglichsten sich hier wohl einzelne Vertreter des Sturmes und Dranges, wie Klinger, gezeigt haben.[2]

Frankreich in den zwei Jahrhunderten seiner klassischen Periode[3] bietet uns nur äußerst selten eine für unsern Zweck verwerthbare Parallele. Nichts ist falscher als die Naturmenschen, welche Voltaire, Marivaux u. A. in die Pariser Welt einführen, um deren Unnatur durch die kindliche Einfalt jener zu beschämen. Die Dichter setzten nämlich den Unterschied allein in die Ideen: weil jene Bauernburschen oder amerikanischen Wilden in ganz verschiedener Umgebung aufgewachsen sind, sehen sie in den komplizirten Sitten von

---

[1] Siehe vor allem: „Ueber das Marionettentheater" und „Von der Ueberlegung. Eine Paradoxe". Dazu mehrere gelegentliche Aeußerungen in den Prosaaufsätzen und den Briefen.

[2] Zur Psychologie Kleists gab der Verfasser kurze Andeutungen, die später ausgeführt werden sollen, in einem auf der Züricher Philologenversammlung (1887) in der germanisch-romanischen Sektion gehaltenen Vortrage. Darin wurde vor allem versucht, die auffallenden Stimmungswechsel im „Prinzen von Hamburg" durch an verschiedenen Orten niedergelegte psychologische Anschauungen des Dichters zu erklären.

[3] Taine, der die klassische Litteratur seines Landes so eindringend und scharf charakterisirt, entwickelt gelegentlich auch die Gegensätze, die im Mittelalter dazu bestanden oder sich in unserm Jahrhunderte erst ausbildeten, z. B. in den Aufsätzen über Renaud de Montauban, Balzac und Stendhal in den „Essais" und den „Nouveaux essais d'histoire et de critique".

Paris nur Einrichtungen von Narren und Schurken — im Uebrigen beſitzen ſie die Leidenſchaften einer verfeinerten Geſellſchaft und dieſe Leidenſchaften äußern ſie auch ſo. Die Dichter haben ſich eben durch den äußern Schein zu der Annahme verleiten laſſen, daß die Mäßigung, welche ſie an den Menſchen ihrer Umgebung ſahen, die Sanftheit und Zartheit ihrer Empfindungen eine angeborene, nicht erſt in dem ſeit mehreren Generationen dominirenden höfiſch-geſellſchaftlichen Leben künſtlich erworbene ſei. Nur Ein Mann weiß damals in Frankreich, daß die urſprüngliche Natur anders beſchaffen iſt und ſich anders offenbart, als faſt alle ſeine Landsleute glauben: Diderot. In ſeinen äſthetiſchen Schriften zählt er eine Reihe ihrer einfach-gewaltigen Aeußerungen auf, welche ihm die Alten, die Engländer und die eigene Beobachtung liefern, dichteriſch ſtellt er ſie mehrfach in ſeinen kleinen Erzählungen dar. Am bemerkenswertheſten ſind hierunter „Die zwei Freunde von Bourbonne", die in jedem Zuge von der bekannten klaſſiſchen Manier abweichen. Aus der Hefe des Volkes werden hier ein paar Menſchen herausgegriffen, in denen wenige, aber unendlich ſtarke Gefühle wirken, deren Ausbrüche noch durch keinen Einfluß der Vernunft und des Gewiſſens gemildert ſind. Auf den leichteſten Reiz erfolgen ſofort die heftigſten Eruptionen: die Leidenſchaft iſt hier gleich einem hochgeſchwollenen Strome jeden Augenblick bereit, ihre verheerenden Fluthen über ihre Ufer zu ergießen. Daher ſehen wir hier auf drei Seiten mehr gewaltſame Handlungen zuſammengedrängt, als ein anderer Franzoſe in eben ſo viel Bänden zu ſchildern gewagt hätte.

VII.

Es ſei uns geſtattet, bei dieſer Gelegenheit auf einige Punkte hinzuweiſen, die bei der pſychologiſchen und äſthetiſchen Beurtheilung ſolcher Darſtellungen unſeres Dafürhaltens nicht immer mit genügender Sorgfalt beachtet werden.

1. Zunächst muß festgehalten werden, daß es eine absolute Motivirung für eine bestimmte Handlung überhaupt nicht gibt, es kann bloß von einer zureichenden Motivirung für diese oder jene Person die Rede sein, und je nach der Beschaffenheit dieser Person muß die Motivirung einfach wechseln. Das, was für den derber organisirten primitiven Menschen ein genügender Antrieb sein kann, ist es meistens für den feingebildeten, gesellig erzogenen Kulturmenschen nicht, und sicherlich werden viele Beweggründe, die diesen sehr nachhaltig zu bestimmen vermögen, bei dem andern ohne jede Wirkung bleiben. Mangelhafte psychologische Motivirung kann daher nur sagen wollen, daß diese Motivirung für den betreffenden Charakter als unzureichend anzusehen sei.

Bulthaupt, dessen dramaturgische Schriften ausgezeichnet sind durch die Schärfe und Unbefangenheit, mit der er einzelne Thatsachen feststellt, während er in den Erklärungen dafür und in den Folgerungen, die er zieht, uns nicht immer glücklich zu sein scheint, hat diesen Punkt bei einzelnen Ausführungen sich nicht mit der nöthigen Schärfe vergegenwärtigt. „Ein charakteristischer Fehler" Shakespeares scheinen ihm die „unzulänglich erklärten oder ausgeführten Willenswendungen seiner Gestalten",[1] die er auch da findet, wo nicht eine Flüchtigkeit des Dichters angenommen werden kann. Unser Dramaturg erklärt diese Erscheinung damit, daß in den Shakespeareschen Helden etwas Elementares, Unabänderliches, der freien Selbstbestimmung Entzogenes stecke und erinnert an den Goetheschen Vergleich von dem Uhrwerk in ihrer Brust. „Nie kann ein Uhrwerk durch allmälichen Uebergang in eine andre Bewegung versetzt

[1] „Dramaturgie der Klassiker", II. Bd. XXXI ff. Ausführlicher war dies Problem erörtert in desselben Verfassers „Streifzügen auf dramaturgischem und kritischem Gebiet" („Die Willensbestimmung der dramatischen Charaktere bei Calderon, Shakespeare, Schiller"), wo die hier über das ganze Buch vertheilten Beispiele an einander gereiht waren.

werden; eine in's Laufen gebrachte Kugel ändert ihren Weg nur, wenn eine Gegenbewegung auf sie ausgeübt wird, mit einem plötzlichen Ruck. Soll der Shakespeareſche Menſch eine Veränderung ſeines Weſens, eine Umkehr erfahren, gegen die ſich der Dichter im Grunde ſeiner Seele ſträuben muß, ſoll er eine andere Richtung ſeines Denkens und Handelns einſchlagen, ſo geſchieht dies durch einen jähen Stoß, ohne Vermittlung, ohne Uebergang." Umgekehrt böten unſere Klaſſiker Schiller, Goethe und Kleiſt „Proben ſorgfältigſter Motivirung eines gradweiſen Uebergangs im Fühlen und Handeln der dramatiſchen Perſonen." Es fänden ſich von „unvermittelten, unmotivirten, unmöglichen und unſittlichen" Willensänderungen bei Shakeſpeare zahlreiche Beiſpiele, „die es ſchlagend kund thun, daß er eine Aenderung des Willens und der Denkweiſe, da er im Grunde an ſie nicht glaubt, auch nicht künſtleriſch zu behandeln vermag. Das langſame Hinüberleiten von einem Entſchluß zum andern, das, gilt es den Weg vom Guten zum Böſen, tauſend moraliſche Skrupel zu überwinden hat, kennt er eigentlich nur im Makbeth." Früher — in den „Streifzügen" — wurde hinzugefügt, daß der Dichter, da wo er trotzdem dergleichen zu ſchildern unternehme, das Prädikat „ungeſchickt, unglaubwürdig, dilettantiſch und bisweilen geradezu kindlich" verdiene. Es iſt erſtaunlich, mit welcher Keckheit der Kritiker hier Shakeſpeare für ſeine eigenen Sünden büßen läßt. Bulthaupts ganze Ausführung beruht auf der völlig irrigen Annahme, daß es in der Natur keine plötzlichen Uebergänge im Fühlen und Handeln gebe, daß der Menſch vielmehr, um von einem Zuſtand in einen andern zu gelangen, durch alle denkbaren Zwiſchenſtufen hindurchgeführt werden müſſe. Die gewöhnliche Erfahrung widerſpricht dem vollſtändig und jeder wird ſchon Fälle einer jähen Umſtimmung an ſich oder Andern erlebt haben, Bulthaupt wird auch keinen Pſychologen namhaft zu machen wiſſen, der ihre Möglichkeit in Abrede ſtellte — immer vorausgeſetzt, daß der Eindruck, der eine ſolche Wirkung hervorbringen ſoll, die von dem Cha-

rakter des betreffenden Individuums abhängige Stärke besitze. Und nicht nur sind solche plötzlichen Willenswendungen überhaupt möglich — bei Personen von so impulsivem Wesen wie die Shakespeareschen sind sogar alle andern *unmöglich*: ein sorgfältiges Hinüberleiten von einem Entschluß zu einem andern, wie wir es bei andern Dichtern finden, würde hier hundertmal mehr gegen die psychologische Wahrheit verstoßen als die sprungartige Darstellungsweise Shakespeares.

Bulthaupt meint, das Elementare, Unabänderliche, was dem Shakespeareschen Menschen innewohne, schließe eine „Veränderung seines Wesens, eine Umkehr" aus. Als ob etwa der Abfall Warwicks eine Veränderung seines Wesens bedeute! Er ist derselbe nach wie vor — nur den verschiedenen Antrieben gemäß, die auf ihn wirken, handelt er verschieden. Shakespeare soll im Grunde an solche Aenderungen des Willens und der Denkweise, wie wir sie bei York und Warwick oben feststellten,[1] überhaupt nicht *glauben*? Was würde denn etwa, nach Bulthaupts Ansicht, das Natürlichere für Warwick gewesen sein, das Shakespeare hätte glauben können? Sollte er vielleicht seine Kränkung — und eine solche, und von der schwersten Art, lag doch wohl vor —

---

[1] Siehe oben S. 71 f. und S. 75 f.

In den „Streifzügen", S. 21, bemerkt Bulthaupt zu der ersten Szene:

„Das thut der alte, mannhafte, ehrliche York! Ja, wäre es ein wetterwendischer Patron, den man verachten sollte! Und die matte Deduktion des spitzbübischen Richard genügt, den noch eben so gewissenhaften und seiner Pflicht gedenkenden Vater zu dem nichtswürdigsten Meineid zu treiben, ohne Vermittlung, ohne Uebergang."

Zu der zweiten, S. 23:

„Wie elend! Mit welchem Gesindel hat man denn zu thun? würde man fragen können, wenn eine so charakterlose, plumpe Umwandlung bei einem Biedermann wie Warwick, den man achten und lieben soll, nicht glücklicherweise unmöglich wäre." Es ist seltsam, daß da, wo ein Gewissen überhaupt nicht vorhanden ist, es als etwas Unerhörtes gelten soll, wenn sich keine Regungen desselben finden.

geduldig hinnehmen? Als ob nicht, je einfacher die innere Struktur des Menschen ist, um so unmittelbarer jede Empfindung, die geweckt wird, sich in Handlungen nach außen umzusetzen suchte! Bulthaupt begegnet hier das eigenthümliche Mißgeschick, daß er eine Abart, die sich von dem ursprünglichen Typus schon sehr weit entfernt hat, als einzigen Vertreter einer ganzen Gattung ansieht und alle andern, weniger entwickelten, als unmöglich verwirft.

2. Wie es nur eine individuelle, keine allgemeine Motivirung gibt, so gibt es auch kein allgemeines ästhetisches Kriterium, um zu entscheiden, welche von zwei verschiedenen Darstellungen einer und derselben Handlung die künstlerisch höher stehende sei. Die Verschiedenheiten können durch so mannigfache Ursachen bewirkt worden sein, die alle vor dem Fällen eines Urtheils berücksichtigt werden müssen, daß ein Abschätzen gegen einander öfters ganz unmöglich, meist aber sehr mißlich ist. In der Regel ist dies Geschäft ebenso mißlich und ebenso ergebnißlos, als wenn man Pferd und Hund mit einander vergleichen wollte um zu ermitteln, wem von beiden der Preis größerer Schönheit gebühre. Es ist ein sehr voreiliger Schluß, wenn daraus, daß der eine Dichter hier so, der andre anders verfuhr, ein Lob oder Tadel folgen oder gar sich erweisen soll, daß der eine Dichter überhaupt unfähig sei, eine solche Handlung zu schildern. Je nach den Menschen, die der Dichter voraussetzt, wird eben die eine oder die andre Behandlungsweise die beste, ja die einzig zulässige sein. Ziehen wir zum Beweise dafür nochmals die Ueberredung Burgunds durch die Jungfrau heran. Wer fühlt nicht, daß die Schillersche Szene, zwischen den Personen von „Heinrich dem Sechsten" spielend, ein einziger grober Fehler wäre und umgekehrt? Wohl hat Schiller, von dessen kunstvoller Behandlung unsere nur den Gedankengang andeutende gekürzte Wiedergabe nur einen schwachen Begriff gibt, das Verdienst für sich, daß sein Weg der weitaus schwierigere ist: je schwächer solche abstrakten Motive wirken, mit um so größerer Kunst muß man sie spielen lassen, wenn sie den gleichen Einfluß wie ursprünglich

stärkere ausüben sollen. So glänzend sich hier die Kunst unseres großen Dramatikers zeigt, so bleibt ein Bedenken doch bestehen, dies, ob eine solche Feinheit der Empfindung, eine solche Vergeistigung der Interessen in jene frühe Zeit passe, und ob sie nicht vielmehr an das Frankreich des achtzehnten als an das des fünfzehnten Jahrhunderts erinnere — wollte man auch davon absehen, daß in dieser dünnen Luft des Räsonnements das Wunder nur sehr schlecht gedeihen kann. So dürfte denn wohl Shakespeares Behandlung vor der Schillers den — nicht sehr hoch anzuschlagenden — Vorzug größerer historischer Wahrheit besitzen.

Wir glauben überhaupt, daß man den Dichtern keinen Dienst erweist, wenn man von diesen Details so viel Aufhebens macht. Verfasser gesteht, daß er zu der wenig zahlreichen Gemeinde aufrichtiger Verehrer des Schillerschen Genius gehört — sie hat dafür das Vorrecht, ihren Dichter ohne „Schillerphilologie" genießen zu dürfen —, aber er würde Bedenken tragen, ihm die sorgfältigere Schilderung einer Willenswendung als nennenswerthes Verdienst anzurechnen. Denn im Grunde genommen, ist im Vergleich zu der Feinheit, mit der ein Uebergang bei einem Franzosen des klassischen Zeitalters, etwa Marivaux, geschildert wird, die Behandlung Schillers fast grob und derb zu nennen — ohne daß dieser deshalb Tadel verdiente oder ein kleinerer Dichter wäre. Und wir brauchen nicht einmal jene Größe in einem kleinen Genre oder andre hervorragende Franzosen, wie Racine und die Lafayette zu nennen, ein Dutzend andrer Dramatiker und Romanschriftsteller — ihre Reihe geht bis zu Honoré d'Urfé hinauf — sind geradezu ausgezeichnet durch die erstaunliche Feinheit im Festhalten der zartesten Seelenbewegungen, durch das seltene Geschick, mit dem sie ihre Personen von einem Gefühle unvermerkt zu einem andern hinüberzuleiten wissen. —

Wir sind durchaus nicht geneigt, der Frage nach der historischen Wahrheit bei Beurtheilung eines Dichtwerkes große Bedeutung beizulegen. Allein völlig darf doch nicht

davon abgesehen werden, daß die Darstellungsweise und die äußeren Handlungen und Sitten desselben übereinstimmen oder zum mindesten nicht in einem starken Gegensatz zu einander stehen sollen. Wo die Geschichte bestimmte Daten gibt, etwa Menschenopfer und den Mord der Fremden, die der Sturm oder ein Mißgeschick ans Ufer geführt, sollten eigentlich die Gefühle der Personen sich in einem gewissen Einklang zu diesen Sitten befinden. Ohne dem poetischen Werthe so anerkannter Meisterwerke, wie der Goetheschen oder Racineschen Iphigenie irgendwie zu nahe treten zu wollen, müssen wir doch erklären, daß sie in diesem Punkte fehlen, und daß die Zartheit der Empfindungen, welche die Personen zeigen, einen stillschweigenden Protest gegen die Wildheit der Handlungen, die man ihnen zutrauen soll, erhebt: nicht der geringste Grund, weshalb man zu seiner Ueberraschung bei einer Aufführung der Iphigenie keine Spannung empfindet, beruht darin, daß uns in Gegenwart dieser feinfühligen Menschen die Vorstellung einer unausweichlichen oder auch nur ernsten Gefahr der Helden gar nicht kommen kann, und daß nie dies Bangen, diese Beklommenheit bei uns geweckt wird, welche unfehlbar jedes Shakespearesche oder Schillersche Werk bei uns hervorruft. Bestimmte Handlungen setzen eben bestimmte Charaktere und eine nothwendige Form, wie diese sich äußern, voraus. Und da muß nun zugestanden werden, daß wir in der Schilderung extremer Gefühle und Handlungen diese Uebereinstimmung bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen treffen — bei diesen meist dann noch, wenn sie in zweiter und dritter Linie standen — und daß sie auf diesem Gebiete eine geradezu erschreckende Wahrheit und Meisterschaft der Schilderung entfalten, an welche Spätere — man denke nur an den Sturm und Drang — nur vereinzelt heranreichen. Bei Menschen, welche Handlungen wie im „Titus Andronikus“ ausführen, würden feine Uebergänge und sorgfältige Motivirung gegen jede psychologische Wahrheit sein. Ihr Handeln steht eben der Reflexthätigkeit noch sehr nahe. Wie ein Pferd, das geneckt wird, tritt oder

ein Kind, das man reizt, ſchlägt, ſo folgt hier auf jede Reizung von außen unmittelbar ein Schlag, ein Schwertſtreich. Es iſt kein Paradoxon, wenn wir ſagen, gerade dieſe läſſige Motivirung iſt die beſte, ja einzig mögliche Motivirung für ſolche Handlungen, und in ihr beſteht zu einem guten Theile die Wahrheit der Schilderung.

Zweites Kapitel.

Pſychologiſche Bemerkungen zu den ſpäteren Werken.

Wenn wir uns nun zu den ſpäteren Werken wenden, ſo können wir zunächſt, wie ſich auch ohne Weiteres erwarten ließ, eine große innere Verwandtſchaft zwiſchen den hier dargeſtellten Menſchen und denen der Jugendwerke feſtſtellen. Sehr häufig treffen wir ſo impulſives Handeln, große Erregbarkeit zu Affekten, Maßloſigkeit der Gefühle und mangelhaft ausgebildete Sittlichkeitsideen, wie auch alle ſelbſtiſchen und urſprünglichen Leidenſchaften im Vergleich zu den abgeleiteten, wie Liebe zu Eltern und Vaterland, eine große Stärke beſitzen. Ja, es finden ſich ebenſolche Menſchen, als wir bis jetzt betrachtet haben, auch ſpäter noch ſehr oft und ſie ſind manchmal mit beſonderer Liebe ausgeführt. Aber zu ihnen gehört keine einzige Hauptfigur. Alle ſpäteren tragiſchen Helden — in den eigentlichen Tragödien ſowohl wie in den ſogenannten Hiſtorien — und ebenſo auch ſehr viele Nebenperſonen entfernen ſich immer in einzelnen Punkten von dem Grundcharakter, den wir bei allen Geſtalten der früheren Dramen, die Helden nicht ausgeſchloſſen, zum Vorſchein kommen ſahen. Sie beſitzen nämlich eine höher entwickelte und verfeinerte ſeeliſche Organiſation, andere Rechts- und Sittlichkeitsideen und vor allem eine ganz andere Ausbildung von Vernunft und Gewiſſen.

Es kann jedoch nicht unsere Absicht sein, eine zusammenfassende psychologische Betrachtung der späteren Werke allseitig und erschöpfend durchzuführen: bei der Mannigfaltigkeit der Charaktere und der Fülle individueller Unterschiede, die sie darbieten, würde dies sehr schwer sein und eine ausgedehnte Studie erfordern, die sich in den engen Rahmen, den wir uns stecken müssen, überhaupt nicht einschließen ließe. Wir bedürfen einer psychologischen Grundlegung nur soweit, als sie uns die Gesetze erkennen lehrt, nach welchen sich das Handeln und Leiden der tragischen Personen regelt. Wir führen daher zunächst das früher Ermittelte durch wenige ergänzende Bemerkungen weiter aus, um alsdann ausführlicher bei der eigenthümlichen und wichtigen Rolle zu verweilen, die bei unserm Dichter Vernunft und Gewissen spielen.

I.

Den Menschen der Erstlingswerke nähern sich vor allem solche Personen sehr, die geistig auf einer niedrigen Stufe stehen, infolge ihres schwachen und ungeübten Verstandes immer nur die eine, nächste Seite an den Dingen sehen und jedem Eindruck widerstandslos nachgeben, weil sie keine ihn kreuzenden und abschwächenden Erwägungen ihm entgegenzusetzen haben. Hierher gehören die meisten niedrigen Charaktere und vor allem das Volk, wo es als Masse auftritt. Wir gehen hier näher auf die Schilderung desselben im „Julius Cäsar" ein, bemerken aber, daß auch in den übrigen Darstellungen, die ihm der Dichter hat zu theil werden lassen — in dem zweiten Theil „Heinrichs des Sechsten", einem Jugendwerke, und dann noch im „Koriolan" — wir die gleichen Züge wiederfinden.

In dem Beginne des Stückes tritt es uns entgegen, wie es von der Arbeit wegeilt, um den Einzug des über Pompejus triumphirenden Cäsar zu feiern. Die Tribunen schelten die Bürger wegen der Launenhaftigkeit ihrer Nei-

gungen, daß ſie, die vorher den Pompejus vergöttert, nun ſeinem Ueberwinder zujauchzten, und ſchuldbewußt ſchleichen die Getadelten ſich davon. Wie wenig tief dies Gefühl für Cäſar geht, zeigt ſich bei ſeiner Ermordung.

Brutus erklärt dem Volke zur Rechtfertigung ſeiner That (III, 2), er habe Rom mehr geliebt als Cäſar, und habe dieſem den Tod geben müſſen, weil er herrſchſüchtig geweſen. Man jubelt ihm wie einem Befreier zu, und da es auf einer ſolchen Stufe nicht leicht beim bloßen Urtheilen bleibt, ſondern dies meiſt beſtimmte Handlungen nach ſich zieht, ſo möchte man auch gleich Brutus ſeine Gewogenheit durch die That beweiſen:

— „Er werde Cäſar!
— Im Brutus krönt ihr Cäſars beßre Gaben.
— Wir bringen ihn zu Haus mit lautem Jubel.“

So völlig verkennt die Menge, worum es ſich eigentlich handelt, daß ſie ſich ſofort einen neuen Cäſar ſchaffen will! Die Verſchworenen haben die Unklugheit begangen, Antonius das Wort an das Volk zu geſtatten. Dadurch, daß dieſer Brutus nur nennt, erregt dasſelbe ſich zum Theile ſchon wieder.

— „Er thäte wohl,
Dem Brutus hier nichts Uebles nachzureden,
— Der Cäſar war ein Tyrann.
— Ja, das iſt ſicher.
Es iſt ein Glück für uns, daß Rom ihn los ward.“

Solchen Menſchen braucht man die Sache nur einmal von der entgegengeſetzten Seite zu zeigen, und ſie ſind ſofort auch umgeſtimmt. Antonius beginnt damit, daß er, immer unter dem Scheine, nicht gegen die Verſchworenen zu ſprechen, die ehrenwerthe Männer ſeien, kunſtvoll einfließen läßt, zahlreiche Handlungen Cäſars, wie das dreimalige Zurückweiſen der Krone, ſtraften den Vorwurf der Herrſchſucht Lügen. Vor allem aber ſucht er das Mitleid des Volkes zu wecken, indem er es an ſeine frühere Liebe für Cäſar erinnert und ſich ſelber nahezu faſſungslos vor Schmerz

zeigt. Und die leichtbewegte Menge, die einem ſolchen Argumente und einem ſolchen Appell an ihr Herz nicht Stand halten kann, zeigt ſich auch gleich erſchüttert:

— „Mich dünkt, in ſeinen Worten iſt viel Grund.
— Wenn man die Sache recht erwägt, hat Cäſarn
Groß Unrecht man gethan.
— Gethan, ihr Bürger?
Ich fürcht', ein Schlimmrer kommt an ſeine Stelle.
— Habt ihr gehört? Er nahm die Krone nicht:
Da ſieht man, daß er nicht herrſchſüchtig war.
— Arm Herz! die Augen feuerroth vom Weinen.
— Antonius iſt der bravſte Mann in Rom."

Mehr noch werden alle ergriffen durch den Hinweis auf Cäſars Teſtament, den beſten Beweis von ſeiner Liebe für ſie. Allein Antonius erklärt, er werde es nicht vorleſen, um nicht „zu nah' zu thun den ehrenwerthen Männern, von deren Händen Cäſar fiel," und weiß ſo durch ſtetes Hinhalten das Verlangen und die Neugier ſeiner Hörer immer ſtärker zu erregen.

— „Sie ſind Verräther! Ehrenwerthe Männer!
— Das Teſtament! Das Teſtament!
Leſt das Teſtament!
— Sie waren Böſewichter, Mörder! Das Teſtament!
Leſt das Teſtament!"

Statt aber dieſem Verlangen ſofort Folge zu geben, erſchüttert Antonius das Volk durch ein pathetiſches Gemälde. Er führt in beredten Worten aus, wie unmenſchlich die That der Verſchworenen geweſen, und wie tief es vor allem Cäſar geſchmerzt, als auch der vielgeliebte Brutus ſeinen Dolch nach ihm gezückt habe. Er hatte dabei auf die Stiche in dem durchlöcherten Mantel hingezeigt und ſo ſchon alle zu Thränen gerührt. Er ſchließt alsdann mit der wirkſamſten Steigerung:

„Wie? weint ihr, gute Herzen, ſeht ihr gleich
Nur unſers Cäſars Kleid verletzt? Schaut her!
Hier iſt er ſelbſt, geſchändet von Verräthern."

Die Wuth der Menge wird um so größer durch die mächtige Resonanz, die das Gefühl jedes Einzelnen bei so vielen Gesinnungsgenossen findet, von denen jeder den Andern in seiner Erregung bestärkt und darin steigert.

— „O kläglich Schauspiel!
— O edler Cäsar!
— O jammervoller Tag!
— O Buben und Verräther!
— O blut'ger Anblick!
— Wir wollen Rache.
— Auf! — Rache! — Sucht! — Sengt! — Brennt! — Tod! — Schlagt sie nieder! — Laßt keinen Verräther leben!"

Es braucht nur einer zu sagen, daß der Mord Cäsars Rache fordre, damit sein Wort einen tausendfachen Wiederhall finde. Und wie man die Verschworenen vernichten möchte, so vergöttert man Antonius. Man will „ihm immer folgen, mit ihm sterben."

Antonius geht weiter. Unter dem Scheine der Menge von der Empörung abzuhalten, reizt er sie gerade zu einer solchen. Man antwortet ihm mit wilden Rufen:

— „Empörung!
— Steckt des Brutus Haus in Brand!
— Hinweg denn! kommt, sucht die Verschwornen auf!"

Diese gewaltige Wirkung hat Antonius ausschließlich durch seine rhetorische Geschicklichkeit zu Wege gebracht, denn alles was er dem Volke gesagt hat, wußte es ja schon vorher, und das einzige Neue, was er angekündigt, hat es — vergessen: das Testament. Antonius hat sich diesen stärksten Effekt bis auf den Schluß aufgespart:

„Nun, Freunde, wißt ihr selbst auch, was ihr thut?
Wodurch verdiente Cäsar eure Liebe?
Ach nein! Ihr wißt nicht. — Hört es denn! Vergessen
Habt ihr das Testament."

Von Ausbrüchen der Begeisterung über Cäsars Edelmuth

unterbrochen, lieſt er die für die Bürger wichtigſten Beſtimmungen vor und ſchließt mit den Worten:

„Das war ein Cäſar! wann kommt ſeines gleichen?“
— „Nimmer! nimmer! — Kommt! hinweg! hinweg!
Verbrennt den Leichnam auf dem heil'gen Platze,
Und mit den Bränden zündet den Verräthern
Die Häuſer an. Nehmt denn die Leiche auf!
— Geht, holt Feuer!
— Reißt Bänke ein!
— Reißt Sitze, Läden, alles ein!“

Antonius hat ſein Ziel erreicht. Die Leidenſchaften der Menge ſind jetzt ſo heftig erregt, daß er dieſe allein gewähren laſſen kann. Wie eine entkoppelte Meute, die durch hetzende Zurufe und langes an der Leine Halten noch wilder geworden iſt, ſtürmen die Bürger auf die ihnen gezeigte Beute los.

Dies Volk gleicht einer gereizten Beſtie, welche, wenn auch ſonſt zahm und gutmüthig, doch jetzt äußerſt gefährlich iſt. Es will unter allen Umſtänden ſeinen Blutdurſt ſtillen und wird den erſten Beſten, der ihm in den Weg tritt, ob Freund oder Feind, auf den geringſten Anlaß hin zerreißen. Dies erfährt Cinna, der Poet, der mit einem dieſer erregten Volkshaufen zuſammentrifft. Faſt hätte es ihm Prügel eingetragen, als er auf eine Frage erklärt, daß er ein Junggeſelle ſei („Das heißt ſo viel: wer heirathet, iſt ein Narr. Dafür denk' ich ihm eins zu verſetzen.“); es koſtet ihn ſein Leben, als man ſeinen Namen erfährt. Hätte ein Andrer ſich über den Schnitt ſeiner Naſe geärgert, ſo hätte es ihm ebenſo ergehen können.

Erſter Bürger. „Reißt ihn in Stücke! Er iſt ein Verſchworner.
Cinna. Ich bin Cinna der Poet! Ich bin Cinna der Poet!
Vierter Bürger. Zerreißt ihn für ſeine ſchlechten Verſe! Zerreißt ihn für ſeine ſchlechten Verſe!
Cinna. Ich bin nicht Cinna der Verſchworene.
Vierter Bürger. Es thut nichts: ſein Name iſt Cinna; reißt ihm nur den Namen aus dem Herzen und laßt ihn laufen.
Dritter Bürger. Zerreißt ihn! Zerreißt ihn! Kommt, Brände! Heda, Feuerbrände! Zum Brutus! Zum Kaſſius! Steckt alles in Brand! Ihr zu des Decimus Hauſe! Ihr zu des Kaſka! Ihr zu des Ligarius Haus! Fort, kommt!“

Dabei sind diese Leute im Grunde genommen gutmüthig. Sie sympathisiren aufrichtig mit dem so geschickt tragirten Schmerz des Antonius, und wenn dieser ihnen den Mord Cäsars als die schwärzeste That hinstellt und keine Farbe dunkel genug finden kann, um sie zu brandmarken, vergießen sie in aufrichtigem Mitleid Thränen. Aber sie haben kein Urtheil und vermögen keiner Eingebung, die man ihnen nahelegt, zu widerstehen. Sie lassen sich daher von jedem gewissenlosen Demagogen, der ihnen die Dinge in einem bestimmten Lichte zu zeigen versteht und auf ihre Leidenschaften geschickt spekulirt, zu den weittragendsten Handlungen verleiten. Sie können hauptsächlich deshalb so gefährlich werden, weil jedes in ihnen aufgeregte Begehren sich beinahe unmittelbar in Handlungen umsetzt, und weil sie völlig reflexionslos sind, daher ohne einen Gedanken an die Folgen im Handumdrehen unberechenbare Thaten vollführen.[1] Dies Volk muß man so behandeln, wie es Cäsar thut, ihm eine Komödie vorspielen, um es dafür um so sicherer zu seinem Besten lenken zu können. —[2]

---

[1] Es verdient hervorgehoben zu werden, wie auffallend ähnlich Gogol in seinem „Taraß Bulba" die Handlungen der Kosakenversammlungen herbeiführt. Wir weisen vor allem auf die Versammlung hin vor dem Zuge gegen Polen, infolge deren die armen Juden ein ähnliches Schicksal erleiden wie Cinna der Poet, und diejenige, welche dem Abzug des halben Heeres aus Polen vorausgeht. Zwei sehr stark entwickelte Gefühle, Eifer für die orthodoxe russische Kirche und kriegerische Leidenschaft, unterscheiden zwar die Kosaken Gogols in ihrem inneren Wesen von dem römischen und englischen Pöbel Shakespeares, ihr unentwickelter Verstand, die Raschheit und Leichtigkeit, mit der sie jedem Eindruck von außen nachgeben, drücken jedoch ihrer Handlungsweise das gleiche Gepräge auf.

[2] Kaska berichtet dem Brutus und Kassius: „Ei nun, als er merkte, daß der gemeine Haufe sich freute, daß er die Krone ausschlug, so riß er Euch sein Wams auf und bot ihnen seinen Hals zum Abschneiden, und damit fiel er hin. Als er wieder zu sich selbst kam, sagte er, wenn er irgend was Unrechtes gethan oder gesagt hätte, so bäte er ihre Edlen, es seinem Uebel beizumessen. Drei oder vier Dirnen, die bei mir standen, riefen: ‚Ach, die gute Seele!' und vergaben ihm von ganzem Herzen. Doch das gilt freilich nicht viel; wenn er ihre Mütter abgestochen hätte, sie hätten's eben so gut gethan." (I, 2, 265 ff.)

Durch Schwäche des Intellekts nähern ſich dem Volke ſolche Geſtalten wie Kloten im „Cymbelin“ und Ajax in „Troilus und Creſſida“.

Jenem hat die entrüſtete Imogen entgegengeſchleudert, das ſchlechteſte Kleid des Poſthumus, den er beſchimpft, ſei mehr werth als er. An dieſe eine Vorſtellung klammert er ſich nun feſt und kann nicht mehr davon loskommen. Keine ſeiner Gedankenreihen, in der nicht vorkäme: „Sein ſchlechteſtes Kleid.“ Und ſelbſt wo er die infame Rache entwickelt, welche er an Imogen nehmen will, ſpielt dieſer Gedanke hinein. „Das Alles ſoll,“ wie er ein paarmal wiederholt, „zu ihrer Qual in denſelben Kleidern geſchehen, — er hat ſich nämlich einen Anzug des Poſthumus zu verſchaffen gewußt —, die ſie ſo ſehr erhob.“

Nirgends wohl ſehen wir den Menſchen eine beſchämendere und kläglichere Rolle ſpielen, als die dem Ajax von dem Dichter zugetheilte iſt. Der Körper, der neben dem des Achill im griechiſchen Heere die ſtärkſten Muskeln aufweiſt, beherbergt das allerkleinſte Gehirn. So ſchmeicheln denn Ulyſſes und Neſtor in der plumpeſten Weiſe ſeinen maßloſen Leidenſchaften, vor allem ſeinem unbändigen Stolz, und bewegen ihn dadurch zu allem, was ſie haben wollen. So ſehr iſt er von ſeiner Leidenſchaft eingenommen und verblendet, daß ſelbſt da, wo man ihn offenbar verſpottet und verhöhnt, ihm kein Gedanke aufſteigt, wie grauſam man ihm mitſpielt.

II.

Im Allgemeinen wirkt auch bei den Menſchen in Shakeſpeares ſpäteren Stücken ein neu auftretender Impuls ſtärker als bei uns und ſetzt viel leichter alle früheren außer Kraft, weshalb uns ſehr oft unvermittelte Uebergänge im Fühlen und Handeln aufſtoßen. Wir dürfen überhaupt nie vergeſſen, daß Shakeſpeares Menſchen immer Menſchen der Renaiſſance ſind, deren Leidenſchaften eine ganz andere Energie als unſere beſitzen, und deren Handlungen uns daher

sehr leicht unwahrscheinlich vorkommen, wenn wir nicht von den uns umgebenden Verhältnissen völlig abzusehen und aus den Anschauungen unserer Zeit herauszutreten gelernt haben. Wohl die meisten von jenen Willensänderungen dürften sich rechtfertigen lassen, die man, weil man sie mit einem fremden Maßstabe maß, als ungenügend begründet hat beanstanden wollen. Bulthaupt, den wir schon mehrfach herangezogen haben, betont mit Vorliebe, wie wir schon oben (S. 101) sahen, daß Shakespeare überhaupt keine solchen Uebergänge habe darstellen können. Schlecht vermittelte Willenswendungen finden sich ihm zufolge nicht nur in den Jugendwerken, in Betreff deren wir seiner Ansicht entgegentreten mußten; auch noch die späteren, selbst die künstlerisch höchststehenden Dramen sollen solche in großer Zahl aufweisen. Unbedenklich muß unseres Erachtens zugestanden werden, daß der Tadel Bulthaupts bei mehreren Lustspielen — aus früherer wie späterer Zeit — berechtigt ist, und daß beispielsweise die plötzliche Besserung solcher Schurken wie Proteus („Die beiden Edelleute von Verona") und Oliver („Wie es euch gefällt") nicht für ausreichend motivirt gelten kann. Meist sind jedoch die Ausstellungen des Kritikers unbegründet und gehen darauf zurück, daß er sich nicht immer den Vorgang so, wie Shakespeare ihn sich dachte, mit der nöthigen Schärfe klar gemacht hat. Wir greifen hier zunächst den Leontes aus dem „Wintermärchen" heraus, der sich auf einen grundlosen Verdacht hin in eine wahnwitzige Eifersucht gegen seine Gattin Hermione hineinredet, bis dann ein plötzlicher Umschlag erfolgt.

Bulthaupt bemerkt („Dramaturgie der Klassiker" II, 378): „Bis zum dritten Akte geht es fort in rasender Steigerung — da kommt der Rückschlag. Zeigte sich bis dahin Shakespeares immense Kunst in der Schilderung elementarer Leidenschaft, so verräth sich nun plötzlich die ihm eigene Schwäche in der Behandlung der Peripetie. Die innere Umkehr des Leontes, der soeben noch das Delphische Orakel für Lug und Trug erklärt hat, vollzieht sich in zwei Zeilen! Das ist nicht

zu ertragen. Wir können nicht einen Menſchen, der ſich drei Akte lang wie rabiat betragen hat, im Handumdrehen vernünftig werden ſehen; wir glauben nicht daran.“ Leontes' Eiferſucht hatte mit Vernunft nichts zu thun, eben ſo wenig kann man aber auch die ſpätere Umkehr als „vernünftig werden“ bezeichnen. Dieſelbe wird ausſchließlich durch einen ſtarken Eindruck auf ſein Gemüth bewirkt, wie vorher auch ein ſolcher Eindruck ſeine Eiferſucht hatte entſtehen laſſen. Entſchieden müſſen wir Bulthaupt widerſprechen, wenn er an anderem Orte erklärt, viel glaubhafter würde die Umkehr in jenem Augenblicke geweſen ſein, wo das Orakel die Unſchuld Hermiones verkündet und nun alle triumphirend ausrufen:

„Geprieſen ſei der große Gott Apollo!“

Vielmehr hätte dies eine Werthſchätzung des Orakels bei Leontes vorausgeſetzt, die nach deſſen früheren Worten nicht angenommen werden durfte. Als Grund, weshalb er nach Delphi geſchickt habe, gibt er nämlich ſelber an:

„Bin ich gleich überzeugt und brauche nichts,
Als was ich weiß, ſo ſoll doch das Orakel
Der Andern Herz beruhigen.“ (II, 1, 189 ff.)

Seine Meinung von der Sache ſteht vorher ſchon feſt. Das Einholen des Orakels iſt für ihn bloß eine Förmlichkeit, der er ſich dem Volke zu Liebe anbequemt, und die an ſeiner vorher ſchon fertigen Ueberzeugung nicht das Geringſte ändern wird. Ueberdies entſpricht es durchaus nicht dem Weſen der Eiferſucht, daß ſie Vernunftgründen zugänglich ſei und ſich von ihrem Irrthum überführen laſſe. So lange daher die Gottheit zu Leontes bloß belehrend ſpricht, wird ſie überhört. Zudem glauben wir auch, daß vom bloß poetiſchen Standpunkte Bulthaupts Anſicht, der frühere Moment ſei der paſſendere zur Umkehr geweſen, als unzutreffend zurückzuweiſen iſt. Ein verſiegelt überliefertes Orakel hat als Motiv, um Jemanden, der in ſo raſender Eiferſucht befangen

ist, von seinem Wahn abzubringen, einen gewissen Anstrich der Nüchternheit und würde zu wenig auf die Phantasie moderner Zuschauer gewirkt haben. Schon deshalb verfuhr der Dichter mit Recht anders. Wir lesen nämlich bei ihm:

Leontes.

„Nur Lüg' und Falschheit spricht aus dem Orakel;
Fort geh' die Sitzung, dies ist nur Betrug.

Ein Diener (kommt).

Mein Herr, mein Herr und König! . . .
Der Prinz, dein Sohn, aus lauter Furcht und Ahnung,
Der Kön'gin halb, ist hin.

Leontes.

Wie? hin?

Diener.

Ist tot.

Leontes.

Apollo zürnt, und selbst der Himmel schlägt
Mein ungerecht Beginnen.
(Hermione fällt in Ohnmacht und wird für tot weggetragen.)
. . . O verzeih, Apollo!
Verzeih die Lästrung gegen dein Orakel!
Ich will mich mit Polixenes versöhnen,
Der Gattin Lieb' erflehn, Kamillo rufen,
Den ich für treu und mild hier laut erkläre." (II, 2, 141 ff.)

Man sieht, daß hier viel stärkere Faktoren auf Leontes einwirken. Die Gottheit zeigt sich hier dem Verstockten von ihrer furchtbaren Seite, und sicherlich ist es diese, welche auf die Menschen am meisten wirkt und diese am ersten auf die Kniee niederzwingt. Ist es doch eine der bekanntesten Thatsachen, daß der Mensch nie geneigter ist, die Gottheit anzuerkennen und sich ihr zu beugen, als wenn er, besonders bei sich selber, ihre gewaltige und züchtigende Hand zu erkennen glaubt. Und dies ist der Fall bei Leontes, der den

Tod seines Sohnes als eine Züchtigung empfindet, als eine Strafe Apollos für das doppelte Vergehen gegen Hermione und gegen die Gottheit selber, als eine Strafe, die ihn wegen der großen Liebe zu seinem Sohne um so schwerer trifft und daher auch um so williger macht, zu bereuen und umzukehren. Ja, er muß suchen, schon um weiteres Unheil abzuwenden, durch rasche Unterwerfung den Gott zu versöhnen, den fortgesetzte Halsstarrigkeit noch mehr erzürnen könnte. Es entspricht auch nur dem Charakter solcher Menschen wie Leontes, daß, wenn sie in sich gehen und bereuen, diese Reue nun ebenso stürmisch, heftig und leidenschaftlich wild ist wie vorher das Gefühl, dessen Verirrungen sie beklagen: ein schrittweiser Uebergang von dem einen zu dem andern Zustand würde daher durchaus nicht naturgemäß sein.

III.

Wir reihen hier die Betrachtung einer weiteren Umstimmung an, bei deren Beurtheilung die Kritiker, wie es uns scheinen will, nicht alle wichtigen Momente mit der gebührenden Sorgfalt gewürdigt haben.

Bei der Ueberredung der Anna durch Gloster, welcher nachmals als Richard der Dritte den Thron besteigt, muß man sich besonders gegenwärtig halten, daß jene ebenfalls zu den Leuten gehört, welche ganz unter der Herrschaft des Augenblickes stehen, sich daher auch leicht überrumpeln lassen, und daß außerdem Annas Weiberverstand nicht hinreichend entwickelt und geübt ist, um die Dinge anders auffassen zu können, als sie sich im Augenblicke ihr zeigen.

Man hat behauptet, es lasse sich psychologisch nicht rechtfertigen, daß ein Weib von dem Mörder ihres Vaters, Gatten und Schwiegervaters am Grabe des letzteren sich den Verlobungsring anstecken lasse. Es ist eine so schwierige Sache, in die geheimsten Falten des weiblichen Herzens einzudringen, daß gerade die erfahrensten Psychologen und Frauenkenner, wie Stendhal, offen eingestehen, daß sie

immer wieder einzelne Erfahrungen machen mußten, die von ihnen für völlig sicher gehaltenen Annahmen widersprachen und ihnen den Beweis dafür zu liefern schienen, daß der Mann mit seinen stumpferen Organen über manche Seiten des weiblichen Gemüthes überhaupt nur Unzulängliches aussagen könne. Es ist daher auch ein meist befolgtes Gebot der Klugheit, wenn der Psycholog sich darauf beschränkt, die komplizirteren Phänomene des weiblichen Seelenlebens, welche ihm aufstoßen, zu erklären, statt apodiktische Sätze über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit dieser oder jener Handlungsweise bei dem Weibe aufzustellen. Hierzu kommt noch, daß die geradezu divinatorische Gabe Shakespeares, die schwierigsten und verwickeltsten Seelenvorgänge zu erfassen und wiederzugeben, einstimmig von Psychologen und Aerzten aller Länder anerkannt worden ist: sollte dieser doppelte Umstand, daß es sich einerseits um dies unergründliche Ding: Weiberherz, und andrerseits um Shakespeare handelt, nicht auch dem Beurtheiler eine gewisse Zurückhaltung zur Pflicht machen? Und dies um so mehr, da, nach der Sorgfalt zu schließen, mit der diese Szene ausgeführt wird, der Dichter viel Gewicht auf sie gelegt haben muß und dadurch vielleicht den Schluß berechtigt, daß eigene Erfahrungen ihm eine Darstellung des Vorganges, wie er sie gibt, zu rechtfertigen schienen? Auf jeden Fall sollte man da, wo Shakespeare eine Handlung so genau motivirt, nicht eher über ihre Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit absprechen, ehe man sich nicht vorher genau zu erklären gesucht, wie sich wohl der Dichter selber den Vorgang gedacht, und wie er ihn demnach aufgefaßt haben will. Wir beschränken uns darauf, die in jener Szene in Bewegung gesetzten Triebfedern kurz darzulegen, während wir es jenen überlassen, welche auf dem Gebiete weiblicher Herzenskunde die genügende Sachkenntniß besitzen, ein Urtheil darüber zu fällen, ob das schließliche Resultat als hinreichend begründet anzusehen sei.

Zunächst müssen wir vorausschicken, daß die Heirath eines Weibes mit dem Mörder ihres Vaters oder Gatten für

eine frühere Zeit bei weitem nicht das bedeutete, was sie nach den Anschauungen der Gegenwart sein würde. Das Gefühl, welches heutzutage ein Weib in ähnlicher Lage gegen einen Mann wie Richard hegen würde, enthält zahlreiche Elemente, die nicht immer und nicht überall vorhanden zu sein brauchen, vor allem ein ästhetisches und ein ethisches. Der Abscheu vor der Rohheit des Blutvergießens und der sittlichen Verwerflichkeit des Mordes wird heutzutage diesem Gefühl einen eigenen Charakter verleihen. Anders war es in mancher früheren Epoche, wie vor allem in Zeiten langwieriger, wilder Bürgerkriege, wo die Hände Aller mit Blut befleckt sind und eine große Verwirrung moralischer Begriffe eingetreten ist. Wir haben ja gegenwärtig etwas Analoges bei dem Duell: die Vorstellung roher Brutalität und sittlicher Verwerflichkeit wird nicht bei dem Namen dessen erweckt, der das Unglück hatte, im Duell Jemanden zu tödten. Und in einzelnen Kreisen wird man den Verlust eines nahen Angehörigen im Zweikampf nur als eine erfahrene Kränkung und Schädigung empfinden, für die man den Thäter haßt, ohne daß in diesen Haß ein ethisches oder ästhetisches Element einfließe. Wünscht man, daß denselben Leid für seine That treffe, so entspringt dieser Wunsch dem Sehnen nach *Rache*, nicht aber dem Verlangen nach *Strafe*.

Solche Umstände helfen auch Gloster seine Sache erleichtern. Seine blutigen Thaten waren im Kriege geschehen und zielten gegen seine offenkundigen Feinde. Mochte er auch ungewöhnlich grausam und hartherzig gewesen sein — für ihn ist bei Anna bloß *ein* Gefühl, das Familiengefühl, das Rache verlangt, zu besiegen. Weiterhin ist nun noch zu bemerken, daß in solchen einfacheren Zeitaltern die Liebe zu Vater und Gemahl nicht so vergeistigt ist — sie reicht gewissermaßen nicht über das Grab hinaus —, daß in dem Maße, wie es jetzt der Fall wäre, ein Weib sich in seinem Gewissen gebunden fühlte, eine Ehe mit dem Mörder von Vater oder Gemahl zu fliehen. Das Mittelalter bietet uns in Geschichte und Dichtung nicht selten Beispiele solcher Ehen

und zeigt uns hierdurch, mehr aber noch durch die Form der Berichte, daß man sie damals mit ganz andern Augen anschaute als wir jetzt. Ja, Jimena Gomez — in der „Reimchronik vom Cid“ — glaubt ein gutes Werk zu thun, wenn sie durch eine Ehe mit dem Mörder ihres Vaters das Blutvergießen abwendet, das der sonst unausbleibliche Krieg zwischen Rodrigo und ihren Brüdern im Gefolge haben würde. Allerdings schrieb Shakespeare für das Zeitalter der Elisabeth und nicht für das der Rosenkriege. Indessen stand, was die Beurtheilung gewaltsamer Thaten anbetrifft, jene „blutfreudige“ Zeit, wie sie sich hat müssen nennen lassen, einer so wilden Epoche erheblich näher als unserm Zeitalter, welches seine Brutalität immer hinter sentimentalen Schaustellungen verstecken zu müssen glaubt.

Der hervorstechendste Charakterzug Annas, durch den hauptsächlich die Werbung Richards glückt, ist ihre ungewöhnliche, bis zur Schwäche gehende Herzensgüte. Von dieser Herzensgüte erhalten wir eine Probe in der späteren Szene, in der Anna nochmals auftritt.

Sie ist mit der Tochter von Klarence nach dem Tower gegangen, um die dort in Gewahrsam befindlichen Söhne Eduards zu besuchen. Sie trifft vor dem Thore mit der Herzogin von York, der Königin Elisabeth und deren Sohn, dem Marquis von Dorset, zusammen.

Herzogin.

„Wen treff' ich hier? Enklin Plantagenet,
An ihrer guten Muhme Gloster Hand . . .[1]

Anna.

Gott geb' Eur Gnaden beiden frohe Zeitung.

Elisabeth.

Euch gleichfalls, gute Schwester. Wohin geht's?

---

[1] Für die Kinder der Elisabeth ist sie auch später „die gute Tante Anna“ (IV, 4, 283).

Anna.

Nicht weiter als zum Tower und, wie ich rathe,
In gleicher frommer Absicht wie Ihr selbst,
Daselbst die holden Prinzen zu begrüßen.

Elisabeth.

Dank, liebe (kind, genauer: güt'ge) Schwester! Gehn wir all hinein!"
(Richard III. IV, 1, 1 ff.)

Die Handlung, in der wir Anna begriffen sehen, die Worte, welche sie spricht, wie die, welche man an sie richtet, deuten alle auf sehr große Gutherzigkeit hin. Und doch ist weder hier noch in dem Fortgang der Szene eine einzige Andeutung, als ob diese Richard keineswegs wohlgesinnten Personen Anna wegen ihrer Schwäche geringschätzten: alle beweisen ihr nur wegen ihres guten Herzens aufrichtiges Mitleid. Als der Kommandat des Tower erklärt, er dürfe gemäß den erhaltenen Weisungen Niemand zu den Prinzen einlassen, verlangt dies Anna als „ihre Muhm', in Liebe ihre Mutter"[1] und will gerne dem Kommandanten die Verantwortung für diese Ueberschreitung seiner Befugnisse abnehmen. Als jetzt Jemand kommt, um sie nach Westminster abzuholen, wo sie als Richards Königin gekrönt soll werden, ist dies für sie „verhaßte Nachricht, unwillkommne Botschaft":

„Mit höchster Abgeneigtheit will ich gehn. —
O wollte Gott, es wär' der Zirkelreif
Von Gold, der meine Stirn umschließen soll,
Rothglühnder Stahl und sengte mein Gehirn!
Mag tötlich Gift mich salben, daß ich sterbe,
Eh wer kann rufen: Heil der Königin."

Wohl handelt es sich für Anna bei diesen und den sich daran schließenden Klagen sehr viel um ihr eigenes Elend, um das unselige Dasein, das sie an Richards Seite führt; aus vollem

[1] „I am their aunt in law, in love their mother."

Herzen bejammert sie aber auch dies, daß sie gegen ihren Willen andern Unrecht zufügen muß. Vischer nennt Anna ein „unedles, wenn auch nicht grobsinnliches Weib". Der Ausdruck ist zu hart, denn er läßt unberücksichtigt, daß bei aller Beschränktheit und Schwäche Anna im Grunde ein sehr gutartiges Geschöpf ist.

Wir haben nun schon eher einen Anhalt, um die Vorgänge in der Seele Annas zu verstehen, als sie der Werbung Richards Gehör gibt. Thatsache ist nämlich, daß nicht selten weibliche Schwäche, die das Opfer gewissenloser Männer wird, mit großer Gutmüthigkeit gepaart ist.[1] — So ist auch die Königin im „Hamlet", die der Verführung unterliegt, unverkennbar sehr gutherzig.[2] — Sehr gutartige Naturen sind nun immer gern bereit, eine ihnen selber zugefügte Kränkung — vorwiegend eine solche liegt für Anna vor, da alle Nebenvorstellungen, die wir mit einem Morde verbinden,

---

[1] Ferdinand in „Kabale und Liebe": „Die Metze ist gutherzig — doch das sind sie alle." — Vgl. auch Kaskas oben (S. 113) angeführte Worte aus „Julius Cäsar" über die Leichtigkeit, mit der gewisse Römerinnen zu verzeihen geneigt sind.

[2] Es ist uns nicht erinnerlich, daß man schon auf die Aehnlichkeit der Situation in „Hamlet" und „Richard III." hingewiesen hat: ein liebenswürdiger, edler erster Gemahl endet von der Hand eines häßlichen, schurkischen Verführers, der durch seine Künste die Liebe des schwachen Weibes gewinnt. Der Gegensatz der Männer ist in beiden Stücken mit dem größten Nachdruck ausgeführt. So vergleicht in „Richard III." der Held selber sich mit dem Prinzen Eduard:

„Ha!
Entfiel so bald ihr jener wackre Prinz,
Eduard, ihr Gatte, den ich vor drei Monden
Zu Tewksbury in meinem Grimm erstach?
Solch einen holden, liebenswürd'gen Herrn,
In der Verschwendung der Natur gebildet,
Jung, tapfer, weis' und sicher königlich,
Hat nicht die weite Welt mehr aufzuweisen:
Und will sie doch ihr Aug' auf mich erniedern,
Der dieses Prinzen goldne Blüthe brach
Und sie verwitwet' im betrübten Bett?
Auf mich, der nicht dem halben Eduard gleich kommt?
Auf mich, der hinkt und mißgeschaffen ist?" (I, 2, 239 ff.)

fehlen oder noch sehr unentwickelt sind — zu verzeihen, besonders dann, wenn sie Reue sehen und an die Aufrichtigkeit dieser Reue glauben dürfen.

Zuerst, wo der entsetzliche Mann Anna an der Leiche des von ihm gemordeten Königs entgegentritt und ihr sogar erklärt, er habe alle seine Mordthaten bloß aus Liebe zu ihr begangen, ergießt sich ihr Haß und ihr Groll in den leidenschaftlichsten Schmähungen. Richard setzt die stärkeren Hebel erst an, als sich der Affekt bei Anna schon ziemlich ausgetobt und nun eine gewisse Erschlaffung bei ihr Platz zu greifen beginnt. Er wiederholt ihr auf ein Dutzend verschiedene Weisen, daß er sie unendlich liebe, und überhäuft sie mit den plumpesten Schmeicheleien. Hat seine Sanftmuth bei ihren heftigen Wuthausbrüchen sie schon theilweise irre gemacht, so wird sie nun noch weit mehr verwirrt, wie er sich mit einem Male an ihr Mitleid wendet.

Gloster.

„Dein Auge, Herrin, hat meins angesteckt.

Und Hamlet entwirft mit schneidenden Worten seiner Mutter ein Bild von ihren beiden Gatten:

„Seht hier auf dies Gemälde, und auf dies,
Das nachgeahmte Gleichniß zweier Brüder.
Seht, welche Anmuth wohnt auf diesen Braun,
Hyperions Locken, Jovis hohe Stirn,
Ein Aug' wie Mars, zum Drohn und zum Gebieten,
Des Götterherolds Stellung, wenn er eben
Sich niederschwingt auf himmelnahe Höhn:
In Wahrheit, ein Verein und eine Bildung,
Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt,
Der Welt Gewähr für einen Mann zu leisten:
Dies war Eur Gatte. — Seht nun her, was folgt:
Hier ist Eur Gatte, gleich der brand'gen Aehre
Verderblich seinem Bruder. Habt Ihr Augen?
Die Weide dieses schönen Bergs verlaßt Ihr
Und mästet Euch im Sumpf? . . . . .
. . . Ein dübischer Mordknecht, werth nicht
Das Zehntel eines Zwanzigtheils von ihm,
Der Eur Gemahl war; ein Hanswurst von König,
Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
Der weg vom Sims die reiche Krone stahl
Und in die Tasche steckte." (III, 4, 53 ff.)

Anna.

O wär's ein Basilisk, dich tot zu blitzen!

Gloster.

Ich wollt' es selbst, so stürb' ich auf einmal;
Denn jetzo gibt es mir lebend'gen Tod.
Dein Aug' erpreßte meinen salz'ge Thränen,
Beschämt' ihr Licht mit kind'scher Tropfen Fülle:
Die Augen, nie benetzt von Mitleidsthränen,
Nicht, als mein Vater York und Eduard weinten,
Bei Rutlands bangem Jammer, da sein Schwert
Der schwarze Klifford zückte wider ihn:
Noch, als dein tapfrer Vater wie ein Kind
Kläglich erzählte meines Vaters Tod
Und zehnmal inne hielt zu schluchzen, weinen,
Daß, wer dabei stand, naß die Wangen hatte
Wie Laub im Regen: in der traur'gen Zeit
Verwarf mein männlich Auge milde Thränen;
Und was dies Leid ihm nicht entsaugen konnte,
Das that dein Reiz und macht' es blind vom Weinen.
Ich flehte niemals weder Freund noch Feind;
Nie lernte meine Zunge Schmeichelworte,
Doch nun dein Reiz mir ist gesetzt zum Preis,
Da fleht mein stolzes Herz und lenkt die Zunge.
(Sie sieht ihn verächtlich an.)
Nein, lehr' nicht deine Lippen solchen Hohn:
Zum Kuß geschaffen, Herrin, sind sie ja.
Kann nicht verzeihn dein rachbegierig Herz,
So biet' ich, sieh, dies scharfgespitzte Schwert;
Birg's, wenn du willst, in dieser treuen Brust,
Laß frei die Seele, die vergöttert dich.
Ich lege sie dem Todesstreiche bloß,
Um Tod, in Demuth knieend, flehe ich." (I, 2, 150 ff.)

Solche Worte konnten bei einem weichherzigen, zum Mitleiden neigenden Weibe wie Anna nicht eindrucklos vorübergehen. Denn es setzt ein sehr großes Seelenleiden voraus, wenn ein so harter Mann wie Richard zum Weinen und zu hoffnungsloser Verzweiflung gebracht werden konnte. Außerdem bedenke man, welche ungeheure Schmeichelei für ein

Weib darin liegt, dieſe Worte aus ſolchem Munde zu vernehmen: der gefühlloſe, unbeugſame Richard, deſſen herriſche, durchgreifende Gemüthsart Anna nur zu wohl bekannt iſt, erklärt ſich gänzlich von ihr bezwungen und bettelt demüthig um eine Gunſtbezeugung! Ja, wenn auch Anna nur mit Grauſen daran denkt, die Mordthaten, die Richard aus Liebe zu ihr vollbracht haben will, ſind ein außerordentliches Kompliment für ihre Eitelkeit, denn welche Vorſtellungen von der Wirkung ihrer Schönheit erwecken ſie! Außergewöhnlich groß ſind ferner Richards Muth, Tapferkeit und Energie, Eigenſchaften, welche das der Bewunderung der Kraft ſo zugängliche weibliche Gemüth ſehr hoch ſtellt.[1] Wie Richard Anna einerſeits durch ſeine Größe imponirt, ſo feſſelt er ſie andererſeits durch ſeinen verbrecheriſchen Charakter, der die Phantaſie mannichfach beſchäftigt und eine gefährliche Anziehungskraft auf das Weib ausübt. Vor allem aber wird Anna gewonnen durch Mitleid — Mitleid iſt nach einem bekannten Worte das breiteſte Thor, durch welches die Liebe einzieht — und durch Eitelkeit, für welche dieſer ganze Handel eine große

---

[1] Shakeſpeare weiſt ſelber darauf hin, welche Empfehlung in den Augen der Frauen der Ruf der Tapferkeit iſt.

„Der Bewunderung für die Kraft iſt der bisweilen als ſeltſam erörterte Umſtand zuzuſchreiben, daß Frauen Männern anhänglicher zu bleiben pflegen, welche ſie mißhandeln, deren Rohheit aber mit Kraft gepaart iſt, als ſchwächern Männern, welche ſie gut behandeln.“ (Spencer, Studium der Sociologie. Deutſche Ausgabe S. 224.)

Man vergleiche auch die Erfolge, welche Raufbolde — in den höchſten wie in den niedrigſten Ständen — bei dem weiblichen Geſchlechte haben. Die Bewunderung für die Kraft oder für das, was dafür gehalten wird, bewirkt auch eine wichtige Ausnahme zu einem oben (S. 120) aufgeſtellten Satze. Bei berufsmäßigen Duellanten, welche im Vertrauen auf ihre Fertigkeit in der Handhabung der Waffen auf den leichteſten Anlaß Menſchen gefordert und getötet haben, wird in den Augen mancher Frauen jedes geopferte Menſchenleben eine Siegerkrone auf dem Haupte des Raufers, dieſer ſelber zu einem Helden, vor dem man gerne anbetend auf den Knieen liegt. Ein ſtärkeres Gefühl läßt alſo hier weder äſthetiſchen noch moraliſchen Abſcheu vor der Perſon des Mörders aufkommen.

indirekte Schmeichelei ist, zu welcher noch die starke direkte Schmeichelei in Form übertriebener Komplimente kommt. Anfangs wirken diese Motive nur sehr schwach, die ganze Sachlage ändert sich jedoch, als Anna Grund erhält, an die Wahrheit von Richards Versicherungen zu glauben. Das schöne Weib wird dadurch überzeugt, daß Richard sein Leben in ihre Hand legt.

Gloster, die Brust entblößt und vor Anna knieend, die nach ihm mit dem Schwerte zielt, fährt nämlich fort:

„Nein, zögre nicht: König Heinrich schlug ich ja,
Doch dazu reizte deine Schönheit mich. —
Nur zu! Denn ich erstach den jungen Eduard:
(Sie zielt wieder nach seiner Brust.)
Jedoch dein himmlisch Antlitz trieb mich an.
(Sie läßt das Schwert fallen.)
Auf nimm das Schwert, sonst nehme auf denn mich."

Man hat darin, daß Richard Anna zur Herrin über Tod und Leben setzte, einen kecken Versuch sehen wollen, der leicht hätte fehlschlagen können. Wir glauben, daß man die Gefahr, in welche Gloster sich damit begab, weit überschätzt. Die ganze Situation eines Weibes, dem eben ein Mann seine Liebe erklärt, bringt es mit sich, daß sie demselben eher Milde und Nachsicht als Zorn zeigt. So wird die Liebeswerbung eines vorher gehaßten und verabscheuten Mannes unter dem momentanen Eindruck oft günstig aufgenommen oder doch nicht so energisch zurückgewiesen, als man erwarten könnte. Nicht ausschließlich durch geschmeichelte persönliche Eitelkeit, wie es meist geschieht, dürfte diese Thatsache zu erklären sein. Denn vielleicht erhält eine noch größere Schmeichelei als die Eitelkeit eine andere weibliche Schwäche, ein Trieb, welcher so oft hintangesetzt und verleugnet wird, und dessen Befriedigung daher um so angenehmer empfunden wird, nämlich das Streben nach Herrschaft. Die Frauen, welche so oft sich unterordnen und gehorchen müssen, sehen nämlich in jener Lage einen fremden Willen sich ihnen beugen

und kosten das Hochgefühl einer Gebieterin, welche einem unterwürfigen Sklaven nach ihrem Belieben Gnade oder Ungnade zuwenden kann. Anna müßte weniger Weib sein, wenn sie unempfindlich gegen den Reiz dieser Situation sein sollte. Man kann getrost sagen, in dem Augenblicke, wo Richard Anna seine Liebe betheuerte und um Erhörung flehte — mochten im Uebrigen die Umstände noch so eigenthümlich sein —, kann von einer Gefahr für ihn nicht gut die Rede sein. Daneben wirkt noch ein verwandtes Motiv. Richard bietet Anna wehrlos die Kehle dar und fordert sie selber auf, ihm den Tod zu geben. Damit beginnt das Gesetz des Widerspruchs in Kraft zu treten. Es ist bekannt, daß etwas, was man vorher mit aller Kraft erstrebte, oft nur durch Zufall oder Güte geboten zu werden braucht, um unerwünscht, ja verhaßt zu werden. Eine solche Aufforderung, wie die Richards an Anna, kann als eine unliebsame Beschränkung des Eigenwillens empfunden werden, die man von sich abwehren müsse, und sicher dämpft sie die Heftigkeit des Wollens, die vielleicht der Widerstand gewaltsam aufgeregt hätte. Allein gerade zu der That, zu der hier Anna Gelegenheit geboten wird, würde für ein Weib ein aufs leidenschaftlichste entflammter Wille oder ein außergewöhnlich energisches Naturell gehören: bebt ja doch gerade das Weib infolge seines sensitiveren Organismus so sehr vor der blutigen Vollstreckung eines Verbrechens wie überhaupt vor einer That zurück, welche einen höheren Grad brutaler Energie verlangt.[1] Daß ein Weib einen Mann,

---

[1] Man sehe nur die von Frauen bevorzugten Todesarten in der Statistik der Mörder und Selbstmörder und vergleiche damit die Angaben über die Männer. Bemerkenswerth ist auch das Staunen, ja Schaudern der Frauen, welche von einer wild-gewaltsamen That vernehmen, die eine ihres Geschlechtes vollführt hat.

Theilweise dürfte es auch hierher gehören, wenn Lady Makbeth als Grund anführt, weshalb sie den schlafenden Dunkan nicht erstochen:

„Glich er meinem Vater
Im Schlaf nicht so, ich hätt's gethan." (Makbeth II, 2, 13 f.)

den sie aufs äußerste haßt, kalten Blutes, ohne daß ihr eine momentane Erregung zu Hilfe käme, mit dem Schwerte niederstieße, das jener ihr selbst in die Hand gedrückt und gegen seine wehrlose Brust zücken heißt, dürfte ein sehr seltener Fall sein. Außer Annas gutmüthigem Charakter kommt ferner in Betracht, daß die stärkste Wallung des Affektes bei ihr schon vorüber ist und nun ein gewisser Rückschlag sich geltend macht; zudem wirken gegenwärtige Motive immer stärker als bloß auf der Erinnerung beruhende, vor allem bei Menschen, welche gewissermaßen nur kurze Gedanken haben: berücksichtigt man dies alles, so wird man es begreiflich finden, wie Richard getrost ein solches Stücklein wagen konnte. Dies ändert jedoch nichts daran, daß Anna wirklich die Ueberzeugung hat, Richard habe um ihrer Gunst willen sein Leben aufs Spiel gesetzt, und daß sie sich von dieser Illusion völlig umstimmen läßt. Sie wird in ihrem Wahne um so mehr bestärkt, als Richard sie ja selbst an den Tod König Heinrichs und Eduards erinnert, um sie gegen ihn anzuspornen — allerdings mit dem rasch hinterdrein geschickten Zusatz, daß ihre Schönheit oder ihr himmlisches Antlitz ihn dazu gereizt habe.

Unter dem Drange der verschiedenartigsten Gefühle, welche von allen Seiten auf ihr Herz einstürmen, ist Anna — nimmt der Dichter an — so verwirrt und verblüfft, daß

Wir glauben, daß dies nur ein sekundäres, wahrscheinlich sogar nur ein Scheinmotiv ist. Denn Niemand zweifelt, wäre Dunkans Tod etwa durch einen vergifteten Trunk zu bewirken gewesen, den der König ihrer Annahme nach beim Erwachen zu sich nehmen mußte, alle Aehnlichkeit, die er im Schlafe mit ihrem Vater zeigte, hätte die Lady nicht abzuhalten vermocht, den verhängnißvollen Becher zu mischen. Hätte Lady Makbeth so starke Nerven gehabt, daß sie Dunkan hätte erstechen können, so würden nie die grausigen Vorgänge jener Schreckensnacht so gewaltig auf sie gewirkt haben, wie es uns ihr späterer somnambuler Zustand verräth. Denn sie vermochte auch keineswegs, wie es der geistvollen Jameson erschien, eine „männliche Gleichgültigkeit gegen Blut und Tod“ durch die Anspannung einer starken Willenskraft bei sich hervorzubringen, sondern sie affektirte bloß eine solche.

sie nicht mehr weiß, wo aus und ein. Es ist daher für Richard nur ein Leichtes, die so Ueberraschte Schritt für Schritt zurückzutreiben und jedes Zugeständniß von ihr zu erlangen. Es kommt hinzu, daß Leute von schwacher Willenskraft im Kontakt mit sehr willenskräftigen Menschen sehr leicht ihren Eigenwillen völlig einbüßen und nicht mehr auf etwas zu beharren vermögen, was ihnen andern Menschen gegenüber ein Leichtes wäre. Haben sie den ersten Augenblick vorübergehen lassen, so ist es um sie geschehen.

Anna.

„Steh, Heuchler, auf! Wünsch' ich schon deinen Tod,
So will ich doch nicht sein Vollstrecker sein.

Gloster.

So heiß mich selbst mich töten, und ich will's.

Anna.

Ich that es schon.

Gloster.

Das war in deiner Wuth:
Sag's noch einmal, und gleich soll diese Hand,
Die deine Lieb' aus Lieb' erschlug zu dir,
Weit treure Liebe dir zulieb erschlagen;
Du wirst an beider Tod mitschuldig sein."

Annas erste Worte geben ihr unklares Gefühl richtig wieder: sie glaubt selber noch Richards Tod zu wollen, wenn sie auch nicht mit eigener Hand des Schwert führen möchte. So sehr ist jedoch schon ihr Wille befangen, daß sie auf Glosters weiteres Drängen ihn nicht mehr ausdrücklich aufzufordern vermag, sich selbst den Tod zu geben. Wie jener nun immer dringlicher wird und bei jedem Worte seine treue Liebe zu ihr einfließen läßt, ist Anna dem Verführer rettungslos verfallen. Sie wagt keinen Widerstand mehr, und die kleinen warnenden Bedenken, die ihr Verstand und ihr Gewissen erheben, sind bald beseitigt.

Anna.

„Ich wollt', ich kennt' dein Herz!

Gloſter.

Auf meiner Zunge wohnt's.

Anna.

Vielleicht ſind beide falſch.

Gloſter.

Dann meint es niemand treu.

Anna.

Nun wohl, ſteckt ein das Schwert."

Wo die Leidenſchaften den Menſchen zu einer Thorheit verleiten, möchte er ſich gerne die Harmloſigkeit dieſer Thorheit einreden, und wo ein Weib einem Manne eine Schwäche zu zeigen im Begriffe ſteht, möchte es zu ſeiner Rechtfertigung vor ſich ſelber doch wenigſtens das Bewußtſein haben, daß es dies unbeſorgt thun könne, da es keinen Zweifel in die Aufrichtigkeit der Liebe des Mannes zu ſetzen brauche. Anna war ſchon gewonnen, es fehlte ihr nur noch ein genügender Vorwand, um ſich ſelbſt bequemer belügen zu können. Richard hätte nicht Richard ſein müſſen, wenn er nicht die erforderlichen Betheuerungen zur Beſchwichtigung ihrer Bedenken ſofort zur Hand gehabt hätte.

Nun iſt der Rückzug unaufhaltſam.

Gloſter.

„Gewährſt du Frieden mir?

Anna.

Das ſollt Ihr künftig ſehn.

Gloſter.

Darf ich in Hoffnung leben?

Anna.

So, hoff' ich, lebt ein jeder.

Gloſter.

Tragt dieſen Ring von mir.

Anna.

Annehmen iſt nicht geben.“ [1] (Er ſteckt ihr den Ring an.)

Immerhin iſt Anna bei dem tollen Handel etwas ſchwül zu Muthe. Es erfüllt ſie daher mit aufrichtiger Freude, daß Richard ſich reuig bekennt und ihr dadurch Hoffnung auf ſeine dauernde Beſſerung gibt. Gloſter bittet ſie nämlich um eine Gunſt.

Anna.

„Was iſt es?

Gloſter.

Daß Ihr dies traur'ge Werk (die Beſtattung König Heinrichs)
dem überlaßt,
Der größre Urſach leidzutragen hat,
Und Euch ſogleich nach Krosby-Hof begebt;
Wo ich, nachdem ich feierlich beſtattet
In Chertſey-Münſter dieſen edlen König
Und reuevoll ſein Grab benetzt mit Thränen,
Mit aller ſchuld'gen Ehr' Euch will beſuchen:
Aus mancherlei geheimen Gründen bitt' ich,
Gewährt mir dies.

Anna.

Von ganzem Herzen; und es freut mich ſehr,
Zu ſehn, daß Ihr ſo reuig worden ſeid.“ [2]

---

[1] Verkehrt wäre es, aus der Handlungsweiſe Annas auf Liebe — ſei es auch nur erſt im Entſtehen — ſchließen zu wollen. Weder jetzt noch ſpäter iſt auch nur eine Spur dieſes Gefühles bei ihr vorhanden. Anna iſt durch ihre Schwäche und die Ueberlegenheit des ihr gegenüberſtehenden Mannes dahin gebracht worden, in allen Stücken deſſen Willen zu thun. Aber hieran iſt die Liebe ſo gut wie nicht betheiligt.

[2] Alle Achtung vor Richards „Zauberkraft der Rede und ſeiner Werbekunſt“! Aber es iſt doch nur durch Gervinus' unleidliche Sucht zu paralleliſiren zu rechtfertigen, wenn derſelbe findet, daß dieſe Werbekunſt „an Romeos Innigkeit erinnern kann“. In Richards

Es wurde schon zur Vertheidigung der Anna angeführt, daß hier in den Rahmen einer Szene ein Vorgang zusammengedrängt sei, der sich über eine längere Zeit, vielleicht über Wochen und Monate erstreckt haben werde. Wir glauben, daß dies höchstens von bloß äußerlichen Punkten, wie dem förmlichen Abschluß der Verlobung, gelten kann. Die eigentliche Umstimmung, auf die es doch ankommt, muß in einer

---

Werbekunst ist so wenig von Innigkeit wie in Romeos Innigkeit von Werbe*kunst*, und beide erinnern genau so sehr an einander wie Romeo und Richard selber. Vielmehr kann kein größerer *Gegensatz* gedacht werden als beider Werbung, da Romeo ganz echtes, warmes, von jeder Kunst freies *Gefühl* ist, das nur durch sich selber wirkt und bei dem jeder Gedanke an die erfolgreichste Weise, Juliens Herz zu gewinnen, ausgeschlossen ist, während Richard ganz bewußte, jeder Wahrheit und jedes Gefühls bare *Kunst* ist, die mit raffinirtester Berechnung auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitet.

Alles was Richard zu Anna sagt, ist berechnete, leere Phrase, bei der er selber nichts fühlt: es ist gemacht und mühsam heraufgepreßt, es quillt nicht freiwillig und unmittelbar aus der Fülle des Herzens. Niemals drückt sich bei Shakespeare wahre Liebe so kalt und konventionell wie hier aus. Gervinus scheint sich die Sache so gedacht zu haben, daß Richard, während er die Liebesleidenschaft agire, als vollendeter Schauspieler infolge eines bekannten Vorganges selber etwas davon empfinde, so daß dadurch seine Worte eine gewisse Echtheit und Wahrheit erhielten. Dies trifft jedoch keineswegs zu. Richard ist keine von jenen seinem Charakter sogar völlig entgegengesetzten Naturen, welche das Talent haben, das Gefühl, das sie schauspielern, auch in sich selber zu erzeugen, bei denen also die Grenze zwischen dem, was Spiel und was Wirklichkeit ist, nicht genau zu ziehen ist. Richard ist kein einziges Mal von seiner Rolle so hingerissen, daß er sich selber vergißt, ja er muß sich zu dieser Rolle eher zwingen, denn sie liegt, wenn der Ausdruck gestattet ist, außerhalb seiner schauspielerischen Begabung. Er ist — in jedem einzelnen Momente derselben — Schauspieler und bewußter Schauspieler.

Kuno Fischer („Shakespeares Charakterentwicklung Richards III.", S. 138 f.) vertritt eine ähnliche Ansicht wie Gervinus. „Die Frau, um die Richard wirbt, soll nach seinem tiefversteckten Plane die Königin werden, mit der er die Krone theilen will, aus Liebe nicht zu ihr, sondern zur Krone: so wird sie selbst ein Ziel seiner Herrschsucht, sie und die Krone sind in diesem Augenblick eines in seiner Phantasie, und *an dem*

einzigen Szene bewirkt werden und den Charakter der Ueberrumpelung tragen. Fehlt ihr dieser, hat Anna vielmehr Zeit zur Besinnung zu kommen und sich über ihre Handlungsweise klar zu werden, so wird ihr das, wie uns dünkt, weder vor dem Forum der Aesthetik noch vor dem der Ethik zum Vortheil gereichen.[1]

Feuer seiner wirklichen Leidenschaft [nämlich: der Herrschsucht] entzündet sich in ihm der Wille, diese Frau zu gewinnen, selbst zu einer Leidenschaft, von der man in diesem Augenblick nicht sagen kann, daß er sie heuchelt; er ist wirklich von ihr inspirirt und getragen. Er ist in der That bezaubernd [bezaubernder Richard!], dieser kriegerische Richard, wie übermannt von dem plötzlichen Ausbruch einer ungeheuern, tief verborgenen, bis zur Qual empfundenen Leidenschaft." Nun werden doch wohl die Skeptiker verstummen, welche die Ueberredung der Anna als psychologisch unmöglich verwarfen. Was will es denn viel heißen, daß ein schwaches, beschränktes Weib sich über die Natur von Richards Empfindungen täuschen ließ, ist es doch zwei großen deutschen Gelehrten nicht besser ergangen?

[1] Das Beste hat übrigens unseres Dafürhaltens Heine über den Charakter der Lady Anna gesagt:

„Die Gunst der Frauen, wie das Glück überhaupt, ist ein freies Geschenk; man empfängt es, ohne zu wissen, wie, ohne zu wissen, warum. Aber es gibt Menschen, die es mit eisernem Willen vom Schicksal zu ertrotzen verstehen, und diese gelangen zum Ziele, entweder durch Schmeichelei, oder indem sie den Weibern Schrecken einflößen, oder indem sie ihr Mitleiden anregen, oder indem sie ihnen Gelegenheit geben sich aufzuopfern . . . Letzteres, nämlich das Geopfertsein, ist die Lieblingsrolle der Weiber, und kleidet sie so schön vor den Leuten, und gewährt ihnen auch in der Einsamkeit so viel thränenreiche Wehmuthsgenüsse.

„Lady Anna wird durch Alles dies zugleich bezwungen. Wie Honigseim gleiten die Schmeichelworte von den furchtbaren Lippen . . . Richard schmeichelt ihr, derselbe Richard, welcher ihr alle Schrecken der Hölle einflößt, welcher ihren geliebten Gemahl und den väterlichen Freund getödtet, den sie eben zu Grabe getragen . . . Er befiehlt den Trägern mit herrischer Stimme, den Sarg niederzusetzen, und in dem Moment richtet er seine Liebeswerbung an die schöne Leid-

IV.

Der falſche Standpunkt, den Bulthaupt bei der Beurtheilung der Willenswendungen Shakeſpeares einnimmt, tritt beſonders in einer auffallenden Bemerkung hervor, welche völlig den Thatſachen widerſtreitet. Nach ihm liegt, wie wir oben (S. 101) ſahen, in den Shakeſpeareſchen Helden etwas Elementares, Unabänderliches, der freien Selbſtbeſtimmung Entzogenes, was in einem gewiſſen Sinne auch völlig richtig iſt. Hieraus, ſchließt er nun weiter (a. a. O. XXXV), folgt „ein eigenthümlicher Mangel an vielſeitiger Beweglichkeit, eine unbedingte Hingabe an ihr inneres Geſetz, das keine oder nur eine gewaltſame Aenderung kennt. Hier ruht auch der große Unterſchied von Goethe und Schiller. Zwar ſind die Helden dieſer ebenſo nothwendig wie diejenigen Shakeſpeares, aber ihr Handeln iſt viel ſeltener aus einem einſeitigen Charakterzug motivirt, ſie regen ſich, wenn der Vergleich erlaubt iſt, in zahlreicheren Gelenken.“ „Unſere deutſchen Dichter arbeiten mit weit biegſamerem Material, Shakeſpeares Helden ſind wie aus Erz gemeißelt. Nach dem Geſetze der Trägheit verharren ſie in einem und dem nämlichen Zuſtand; ein Ruck, und ſie gerathen in einen andern, wenn ſie nicht zerſplittern.“ Gerade das Gegentheil iſt richtig.

---

tragende . . . Das Lamm ſieht ſchon mit Entſetzen das Zähneſletſchen des Wolfes, aber dieſer ſpitzt plötzlich die Schnauze zu den ſüßeſten Schmeicheltönen . . . Die Schmeichelei des Wolfes wirkt ſo erſchütternd, ſo berauſchend auf das arme Lammgemüth, daß alle Gefühle darin eine plötzliche Umwandlung erleiden . . . Und König (sic!) Richard ſpricht von ſeinem Kummer, von ſeinem Gram, ſo daß Anna ihm ihr Mitleid nicht verſagen kann, um ſo mehr, da dieſer wilde Menſch nicht ſehr klageſüchtig von Natur iſt . . . Und dieſer unglückliche Mörder hat Gewiſſensbiſſe, ſpricht von Reue, und eine gute Frau könnte ihn vielleicht auf den beſſern Weg leiten, wenn ſie ſich für ihn aufopfern wollte . . . Und Anna entſchließt ſich, Königin von England (vielmehr: Gloſters Gattin) zu werden.“

Die Helden unſerer deutſchen Dichter ſind bei weitem nicht ſo beweglich als die Shakeſpeares. Bei ihnen allen haben ſich gewiſſe Normen des Handelns gebildet, welche den Eindrücken von außen einen erheblichen Widerſtand entgegenſetzen, der erſt überwunden ſein muß, ehe eine Handlung durch ſie erfolgt — bei Shakeſpeare würde eine ſolche unmittelbar bewirkt werden. Bei Schillers Perſonen bewegt ſich das Handeln weit mehr in feſten Bahnen und iſt geſetzmäßiger als bei Shakeſpeare. Welch gewaltiger Apparat muß ſpielen, damit Wallenſtein den entſcheidenden Schritt thue, und wie ſorgfältig wird gezeigt, wie immer ein neues Motiv zu den ſchon vorhandenen hinzukommt und ſie verſtärkt, bis ſchließlich ihre vereinte Kraft den Helden zu einer That zu treiben vermag! Der Dichter braucht mehrere Akte, um Wallenſtein von einem Standpunkt auf den andern hinüberzudrängen — bei Shakeſpeare würde ein einziger ſtarker Anſtoß genügen, und der ganze Uebergang ſich in ein, zwei Szenen vollziehen. Und keineswegs iſt etwa der Charakter Wallenſteins als eines unentſchloſſenen, grübelnden Zauberers der einzige, oder auch nur wichtigſte Grund für dieſe Erſcheinung. Hamlet, der ja berühmt iſt wegen ſeines Zauderns, iſt himmelweit von dem Friedländer verſchieden. Dieſer zaudert, weil ihm die Gründe für den Abfall nicht triftig genug erſcheinen — Hamlet, weil er wegen ſeiner eindrucksfähigen Natur zu keinem feſten Entſchluß kommen und ihn kaltblütig durchführen kann. Denn er iſt der Sklave und das Opfer ſeiner erhitzten Einbildungskraft, und bei jedem Eindruck erleiden ſeine Vorſtellungsmaſſen einen heftigen Stoß und gerathen in ſchwankende Bewegung. Eine leidenſchaftliche Unruhe kennzeichnet ſein ganzes Weſen, ſein Handeln trägt immer den Charakter des Stegreifartigen und erfolgt ſtets auf eine plötzliche Eingebung hin. Shakeſpeares Charaktere gleichen Körpern, die, auf ſchmaler Stütze ruhend, im Gleichgewichte ſchweben: ein leichter Druck läßt ſie ſich nach dieſer oder jener Seite neigen. Die Charaktere Schillers ruhen feſt und maſſig auf breiter Grundlage: Gewicht muß zu Gewicht gefügt werden, ehe ſie ſich ſchwer-

fällig aus ihrer ursprünglichen Lage rücken und nach einer Seite umkippen.

Wir verzichten jedoch hier darauf, diesen Gegensatz in einer Vergleichung Hamlets mit Wallenstein näher auszuführen; statt dessen wollen wir die Shakespearesche Eigenthümlichkeit an einer andern Gestalt näher beleuchten, welche auch noch aus sonstigen Gründen zu einer näheren Betrachtung auffordert.

Richard der Zweite ist einer von jenen naiv-egoistischen Gefühlsmenschen, welche die Welt als bloß um ihretwillen erschaffen ansehen und in der Befriedigung aller Wünsche den Zweck ihres Daseins erblicken. Zum Unglück für ihn selber und für England besteigt er in jungen Jahren den Thron. Bald sammelt sich um ihn ein Heer von Schmeichlern und Günstlingen, das mit ihm die Einkünfte des Staates verpraßt und verjubelt, während alle Männer von Ehre und Würde ferne stehen und grollend zusehen, wie das Gemeinwesen immer tiefer sinkt, das Reich verpachtet ist und Adel und Gemeine rechtlos gebrandschatzt werden. Richard besitzt den Eigensinn und die Gewaltthätigkeit eines kränklichen, reizbaren Kindes. In launenhafter Willkür thut er alles, was ihm gerade in den Sinn kommt, ohne daß er darnach fragte, ob andern damit ein Unrecht geschehe. Nie belästigt ihn ein Gedanke an Recht und Unrecht oder an seine Pflicht, nie stört ihn eine Regung des Gewissens. Sein sterbender Oheim, Johann von Gaunt, läßt ihn zu sich bitten und hält ihm in eindringlichen, von patriotischem Schmerz durchhauchten Worten seine Mißregierung vor, ohne daß er in Richards kalter Seele etwas anderes als Zorn über diese offene Sprache hervorriefe. Brutal droht er dem ehrwürdigen Greis, wäre er nicht sein Oheim, so würde er ihm den Kopf abschlagen — seine ganze Erbärmlichkeit offenbart er im nächsten Augenblicke, wo ihm der Tod Gaunts aus dem Nebenzimmer gemeldet wird. Er macht ein paar leichtfertige Bemerkungen und führt sofort den schon vorher für diesen Fall gefaßten Vorsatz aus, das ganze Vermögen des Verstorbenen einzu-

ziehen, um damit die Kosten eines Feldzugs in Irland bestreiten zu können.

Allein Richard erntet bald die Folgen seiner üblen Thaten. Sein Vetter Heinrich Bolingbroke, der widerrechtlich um sein väterliches Erbe verkürzte Sohn Johanns von Gaunt, kehrt eigenmächtig aus der Verbannung zurück und entfaltet das Banner der Empörung. Die Großen, die Richards Günstlingswirthschaft und seine Eingriffe in ihre Rechte aufgebracht, schließen sich dem Aufstande an, und überall fällt das Volk jubelnd Bolingbroke zu. Bei der völligen Verwahrlosung, die in allen Theilen der Staatsverwaltung eingerissen, kann die königliche Partei den Aufrührern nur einen schwachen Widerstand entgegensetzen. Richard, der eilig aus Irland zurückkehrt, findet bei seiner Ankunft schon beinahe alles verloren. Unter diesen Schicksalsschlägen treten einzelne Seiten seines Charakters besonders scharf hervor. Richard besitzt das überschwängliche Wesen Romeos, und wie dieser versenkt er sich innig in jedes Gefühl und läßt sich auf dessen Wogen dahintragen. Sein Gefühlsleben bewegt sich immer in Extremen, er wird von jedem Impuls bestimmt und richtet nach zufälligen Stimmungen sein Verhalten ein. Er hat keinen Maßstab für die Beurtheilung der Dinge, ihm fehlt jeder innere Halt, und in nichts kennt er Plan und Ziel. So schwankt er auch jetzt zwischen einem Uebermaß der Furcht und einem Uebermaß der Hoffnung und des Selbstvertrauens hin und her, je nachdem sein Fürstendünkel die Oberhand gewinnt oder die traurige Wirklichkeit ihn aus seinen zuversichtlichen Träumen aufschreckt (II, 2). Es ist geboten, hier den Dichter selber ausführlicher zu Worte kommen zu lassen.[1]

Als Richard daran gemahnt wird, daß man thätiger

---

[1] Wir machen hier auf die feinsinnigen Bemerkungen von Coleridge über unser Stück aufmerksam, welche sich sowohl in den «Notes and Lectures» als auch in den von Collier herausgegebenen «Seven Lectures on Shakespeare and Milton» (S. 128 ff.) finden.

ſein müſſe, da jede Läſſigkeit Bolingbroke nur ſtärker und gefährlicher werden laſſe,[1] erwidert er mit einem pomphaften Vergleich: wie Diebe und Räuber ſich nur bei Nacht vor-

---

[1] Ein eigenthümliches Mißverſtändniß einer ſehr einfachen Stelle hat ſich Tſchiſchwitz („Shakeſpeares Staat und Königthum", S. 32) zu ſchulden kommen laſſen. König Richard hatte eine pathetiſche Beſchwörung an ſeine Heimatherde gerichtet, die ſchloß:

„Die Erde fühlt, und dieſe Steine werden
Bewehrte Krieger, eh ihr echter König
Des Aufruhrs ſchnöden Waffen unterliegt."

Darauf bemerkt ihm der Biſchof von Karliſle:

„Herr, fürchtet nicht! Der Euch zum König ſetzte,
Hat Macht, dabei trotz allem Euch zu ſchützen.
Des Himmels Beiſtand muß ergriffen werden
Und nicht verſäumt; ſonſt, wenn der Himmel will
Und wir nicht wollen, ſo verweigern wir
Sein Anerbieten, Hilf' und Herſtellung.
(The means that heaven yields must be embraced
And not neglected; else if heaven would,
And we will not, heaven's offer we refuse,
The proffer'd means of succour and redress.)"

Nach Tſchiſchwitz ſcheint der Biſchof Richard ein Gebet damit empfehlen zu wollen, während er in Wirklichkeit nur ſagen will, man müſſe, wenn der Himmel einem zu Hilfe kommen wolle, dieſe Hilfe auch ergreifen, nicht aber die Hände müßig in den Schoß legen. So faßt auch Aumerle jene Worte auf:

„Er meint, mein Fürſt, daß wir zu läſſig ſind,
Da Bolingbroke durch unſre Sicherheit
Stark wird und groß an Mitteln und an Freunden.
(He means, my lord, that we are too remiss;
Whilst Bolingbroke, through our security,
Grows strong and great in substance, and in friends.)"

Ein theilweiſes Mißverſtändniß liegt auch der Bemerkung zu Grunde, zu welcher dieſe Szene den geiſtreichen Dowden („Shakeſpeare, ſein Entwicklungsgang in ſeinen Werken", Deutſche Ausgabe, S. 149) veranlaßt. „Die erſten Worte der beiden Männer (Richard und Bolingbroke), da ſie wieder auf der Erde ihres Geburtslandes ſtehen, ſind bezeichnend und wurden offenbar von Shakeſpeare in einen beabſichtigten Kontraſt geſetzt: ‚Wie weit iſt es, Mylord, nach Berkley noch?' Der Verbannte begrüßt den engliſchen Boden nicht mit zärtlichen Phraſen,

wagten, beim Nahen des Tages sich aber scheu versteckten, so werde es auch mit Bolingbroke sein, wenn er wieder erscheine.

„Nicht alle Fluth im wüsten Meere kann
Den Balsam vom gesalbten König waschen;
Der Odem ird'scher Männer kann des Herrn
Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen:
Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt,
Den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
Hat Gott für seinen Richard einen Engel
Im Himmelssold: mit Engeln im Gefecht
Besteht kein Mensch; der Himmel schützt das Recht."

Da kommt die Nachricht, daß eine Truppe Walliser, im Glauben, Richard sei tot, auseinander gegangen sei und sich zu Bolingbroke gewandt habe.

Aumerle.

„Getrost, mein Fürst; was seht Ihr doch so bleich?

---

als er endlich wieder seinen Fuß auf ihn setzt. Alle seine Fähigkeiten sind fest und entschlossen auf die Ausführung seines Vorsatzes gerichtet. Aber Richard, der ein paar Tage in Irland gewesen ist, vertieft sich mit allem möglichen Eifer in die Gefühlsseite der Situation:

‚Vor Freude wein' ich,
Nochmals auf meinem Königreich zu stehn' u. s. w."

Unverkennbar ist die sachliche, zielbewußte Art Bolingbrokes und das zerfließende, gefühlsselige Wesen Richards in jenen Szenen absichtlich kontrastirt. Nur darf man sich nicht auf Bolingbrokes erste Worte berufen. Der Dichter liebt es nämlich, mit den ersten Worten eines neuen Auftritts einen Hinweis auf die Oertlichkeit zu verbinden, welche sich der Zuschauer zu denken hat, z. B.:

„Welch hübsche Stadt ist dieses Antium." (Coriolanus IV, 4, 1.)
„Wie weit ist's hin nach Fores?" (Makbeth I, 3, 39.)
„Sie wollen zu Philippi hier uns mahnen." (Julius Cäsar V, 1, 5.)

Zum Zwecke der Charakteristik werden aber solche Aeußerungen nicht verwandt. Zufälligerweise gilt übrigens auch das erste Wort, das Richard beim Auftreten sagt, der Oertlichkeit, wo er sich befindet:

„Barkloughlyschloß nennt Ihr das dort zur Hand?" (III, 2, 1.)

König Richard.

Noch eben prangt' in meinem Angeſicht
Das Blut von zwanzigtauſend; ſie ſind fort.
Hab' ich denn Urſach, zu erbleichen, nicht,
Bis ſo viel Blut zurückgekehrt iſt dort?
Wer ſicher ſein will, flieh' von meiner Seit',
Denn meinen Stolz gezeichnet hat die Zeit.

Aumerle.

Getroſt, mein Fürſt, bedenket, wer Ihr ſeid.

König Richard.

Ja, ich vergaß mich ſelbſt: bin ich nicht König?
Erwache, träge Majeſtät! Du ſchläfſt.
Des Königs Nam' iſt vierzigtauſend Namen!"

Neue ſchlimme Mär bringt Scroop, der das ſtete Anſchwellen von Bolingbrokes Macht meldet. Richard fragt, wie ſeine Günſtlinge denn unthätig den Fortſchritten des Gegners hätten zuſehen können.

„Gewinnen wir, ſo ſoll ihr Kopf es büßen.
Sie ſchloſſen Frieden, traun, mit Bolingbroke?

Scroop.

Ja, Herr, ſie machten wirklich mit ihm Frieden.

König Richard.

O Schelme, Vipern, rettungslos verdammt!
O Hunde, die vor jedem Fremden wedeln!
Schlangen, das Herz, das ſie erwärmte, ſtechend,
Drei Judas, jeder ärger als drei Judas!
Sie ſchloſſen Frieden? Grauſe Hölle kriege
Um dies Vergehn mit ihren ſchwarzen Seelen!"

In ſo zorniger Entrüſtung lobert er gegen die geliebten Günſtlinge auf, welche in Wirklichkeit, wie er gleich erfährt, mit dem Kopfe, nicht mit der Hand den Frieden ſchloſſen und enthauptet worden ſind. Sofort überwiegt bei Richard

die Niedergeſchlagenheit in einem Maße, daß er die Frage, wo die unter York ſtehende Macht ſich befinde, ganz abweiſt.

„Das iſt gleichviel; von Troſte rede niemand;
Von Gräbern ſprecht, von Würmern, Leichenſteinen;
Macht zum Papier den Staub, und auf den Buſen
Der Erde ſchreib' ein regnicht Auge Jammer.
Vollzieher wählt und ſprecht von Teſtamenten:
Nein, doch nicht, denn was können wir vermachen,
Als unſern abgeſetzten Leib dem Boden?
Hat Bolingbroke doch unſer Land und Leben,
Und nichts kann unſer heißen als der Tod
Und jenes kleine Maß von dürrer Erde,
Die dem Gebein zur Rind' und Decke dient.
Ums Himmels willen, laßt uns niederſitzen
Zu Trauermären von der Kön'ge Tod:
Wie die entſetzt ſind, die im Krieg erſchlagen,
Die von entthronten Geiſtern heimgeſucht,
Im Schlaf erwürgt, von ihren Fraun vergiftet,
Ermordet alle: denn im hohlen Zirkel,
Der eines Königs ſterblich Haupt umgibt,
Hält ſeinen Hof der Tod; da ſitzt der Schalksnarr,
Höhnt ſeinen Staat und grinſt zu ſeinem Pomp,
Läßt ihn ein Weilchen, einen kleinen Auftritt
Den Herrſcher ſpielen, drohn, mit Blicken töten,
Flößt einen eitlen Selbſtbetrug ihm ein,
Als wär' dies Fleiſch, das unſer Leben einſchanzt,
Unüberwindlich Erz; und ſo gelaunt,
Kommt er zuletzt und bohrt mit kleiner Nadel
Die Burgmaur an und — König, gute Nacht!
Bedeckt die Häupter, höhnt nicht Fleiſch und Blut
Mit Ehrbezeugung: werft die Achtung ab,
Gebräuche, Sitt' und äußerlichen Dienſt.
Ihr irrtet euch die ganze Zeit in mir:
Wie ihr leb' ich von Brot, ich fühle Mangel,
Ich ſchmecke Kummer und bedarf der Freunde.
So unterworfen, kann ich König ſein?"

Wie Romeo[1] muß auch Richard die Wonne eines ſchmerzlichen Gefühles erſt völlig auskoſten, ehe er ſich für etwas

[1] Vergl. ſein Verhalten in der Zelle des Lorenzo (ſ. o. S. 63 ff.). Wir haben beide Stellen ſo ausführlich hergeſetzt, damit die Aehnlichkeit beſſer hervortrete.

Anderes frei machen kann. Erſt nachher vermag er aus den ermunternden Worten ſeiner Anhänger Troſt zu gewinnen.

Aumerle.

„Erkundigt Euch nach meines Vaters Macht
Und lernt, wie man ein Glied zum Körper macht.

König Richard.

Wohl ſchiltſt du. Stolzer Bolingbroke, ich eile,
Daß unſer Los uns Streich um Streich ertheile,
Der Fieberſchaur der Furcht flog ſchon von hinnen.
Wie leichte Müh, mein Eignes zu gewinnen!"

Scroop kann jedoch nur Schlimmes verkünden:

„Eur Oheim iſt mit Bolingbroke vereint,
Im Norden Eure Burgen all erobert,
Im Süden Euer Adel all in Waffen
Auf ſeiner Seite.

König Richard.

Schon genug geſagt.
(Zu Aumerle.) Verwünſcht ſei, Vetter, der mich abgelenkt
Von dem bequemen Wege zur Verzweiflung!
Was ſagt Ihr nun? was haben wir für Troſt!
Bei Gott, den will ich haſſen immerdar,
Der irgend Troſt mich ferner hegen heißt.
Kommt, hin nach Flint-Burg! Dort will ich mich grämen;
Als Knecht des Grams ſoll ſich ein Fürſt nicht ſchämen!
Dankt meine Scharen ab und heißt ſie gehen,
Wo Hoffnung noch zum Wachsthum, Land zu ſäen;
Bei mir iſt keine — rede keiner mehr,
Dies abzuändern: aller Rath iſt leer.

Aumerle.

Mein Fürſt, ein Wort.

König Richard.

Der kränkt mich doppelt jetzt.
Der mit der Zunge Schmeicheln mich verletzt.
Entlaßt mein Volk! Hinweg, wie ich euch ſage,
Von Richards Nacht zu Herefords lichtem Tage!"

Nirgends zeigt sich Richards unselbständige und haltlose Natur besser als in der ersten Begegnung mit den Aufständischen. Noch immer Meister der Kunst königlichen Auftretens, kehrt er zuerst die würdevolle Entrüstung des Fürsten über abtrünnige Unterthanen hervor. Auf ihre bescheidene Entgegnung, der Gedanke des Aufruhrs liege ihnen völlig fern, ihre Forderungen seien gerecht und billig, da sie nur die Aufhebung von Bolingbrokes Bann und die Rückerstattung seiner eingezogenen Güter wollten, ist er sofort umgestimmt und zur Nachgiebigkeit bereit. Aber wie haltlos er ist und wie wenig er aus sich heraus seinem Handeln eine bestimmte, feste Richtung zu geben weiß, beweisen die Worte, welche er unmittelbar nachher an Aumerle richtet:

„Wir setzen, Vetter, uns herab, nicht wahr,
Daß wir so ärmlich sehn, so milde sprechen?
Soll ich Northumberland noch wieder rufen,
Trotz bieten dem Verräther und so sterben?"
(III, 3, 127 ff.)

Da auch Aumerle ihm zur Nachgiebigkeit räth, wartet er gar nicht einmal mehr ab, daß Bolingbrokes Abgesandter, der eben zurückkommt, ihm dessen Forderungen mittheile. Ehe jener nur ein Wort hat sprechen können, erklärt er sich aus freien Stücken bereit, sich zu unterwerfen, in seine Absetzung und den Verlust des königlichen Namens zu willigen, und kommt so den geheimsten Wünschen Bolingbrokes zuvor.

Auch da, wo Richards Rolle pathetisch wird, in der großen Entsagungsszene und später, bleibt er derselbe nach wie vor. Wollüstig wühlt er in den ihm geschlagenen Wunden und schlürft nun den Becher des Leides, wie er vorher den des Vergnügens getrunken. „Es ist bemerkenswerth, daß in seinem Unglück Richards Seele ganz mit sich selber beschäftigt (self-centred) ist; er geht so in seinem Selbstbemitleiden auf, daß er keinen Gedanken erübrigen kann für diejenigen, welche sein Sturz zugleich mit ihm ins Verderben gerissen hat. Aber dies ist ein wesentlicher Bestandtheil seines allgemeinen Charakters; und das ist der ‚eines Geistes, welcher

tief über sein Unglück nachdenkt, aber der Führerin zu jedem gesunden Nachdenken ermangelt — der Kraft, aus sich herauszutreten unter der Leitung einer Vernunft, die zu hoch ist, als daß sie dabei stehen bleiben könnte, an dem rein Persönlichen zu haften'."[1]

Es ist durchaus nicht naturwidrig, daß ein großes Mißgeschick solcher Personen lebhaftes Mitgefühl erwecke. Vor allem empfindet Richard sein Leiden selber sehr tief, und wenn es auch verdient ist, so sagen wir uns doch, daß seine verkehrten Handlungen einer gewissen sittlichen Unzurechnungsfähigkeit entsprungen sind, und rechnen ihm seine Schuld nicht allzuhoch an. Ueberhaupt werden solche charakterlose, aber liebenswürdige Egoisten meist sehr milde beurtheilt und können besonders im Unglück, wo man geneigt ist, alle ihre Verirrungen als Thorheiten und Schwächen anzusehen, sicher auf Mitleid zählen. Shakespeare vollendet daher nur das Bild eines solchen Charakters, wenn er nach den abstoßenden Seiten, welche im Beginne des Stückes zur Genüge hervorgetreten sind, zum Schlusse auch die menschlich anziehenden entwickelt — ohne daß er darum, wie Bulthaupt (S. 41 ff.) annimmt, unser sittliches Urtheil über ihn zu verwirren suchte. Gewiß ist dieser Richard einer *sittlichen* Antheilnahme nicht werth, wohl aber einer *menschlichen*; er verdient immer noch Mitleid, und der Dichter begeht in seinem Drama nicht etwa, wie Bulthaupt meint, die sittliche Irrung, daß er ihm dasselbe zu *retten* sucht, sondern er ist bloß so unparteiisch, daß er das ihm gebührende ihm auch wirklich zuwendet.[2]

---

[1] Hudson, «Shakespeare: his life, art and characters» II, 56. Eine der verdienstvollsten neueren Arbeiten über Shakespeare, die mehr bekannt und beachtet zu werden verdiente. Besonders scheinen uns die psychologischen Ausführungen durch Feinheit und tiefes Eindringen in die Absichten des Dichters sich auszuzeichnen.

[2] Es ist auffallend, daß ein so besonnener und gediegener Forscher wie *Tschischwitz* („Shakespeares Staat und Königthum", S. 36 f.) eine innere Läuterung Richards im Unglück annimmt. Er sagt (wir bemerken, daß das Gesperrte sich überall schon bei Tschischwitz findet):

Es ist unfaßlich, wie man solchen Charakteren starre Unbeweglichkeit beilegen und sie als aus Erz gemeißelt bezeichnen kann. Das ließe sich höchstens von einzelnen Schillerschen Charakteren sagen, deren sprödes Erz lange

---

„Erst in der schmählichen Haft seines glücklichen Gegners vollzieht sich die Wandlung im Innern Richards wahrhaft und vollkommen; jetzt, wo nicht der geringste Sonnenblick irdischer Hoffnung mehr in sein Herz fällt, wo er sich gezwungen sieht, in der Blüthe seiner Jahre Abschied zu nehmen von allem irdischen Glanze, allen Wünschen seiner Endlichkeit, die so lange seine Brust umschmeichelt, jetzt erst begreift er, wie thöricht es war, die Vorsehung durch erheuchelte und von der Selbstsucht eingegebene Zuversicht überlisten zu wollen, und durch aufrichtige Reue und Selbstvernichtung stellt er die Harmonie seines Innern mit Gott wieder her, indem er die schlechtere Hälfte seines Herzens von sich wirft, um mit der besseren sein Unglück standhaft auszudulden. In erhabener Resignation erhebt er sich aus den Verirrungen der Endlichkeit zum sicheren Frieden des Unendlichen, aus dem illusorischen Sein zur untrüglichen Wahrheit, aus irdischen Leiden zu himmlischer Glorie. Von wunderbar ergreifender Wirkung ist die Einführung dieses christlichen Moments in den Gang des Dramas und sein Einfluß auf die Entwickelung des Charakters. Diese Katharsis durch das Medium der Schulderkenntniß, diese sittliche und zugleich ästhetische Entsühnung ist Shakespeares eigene Erfindung, aber sie ist ein echtes Produkt des Protestantismus ihrem christlichen Sinne nach. Durch dieses Moment wird es nur möglich, denselben Charakter, der in den Tagen seines Glücks von aller Hoheit entblößt erscheint, nunmehr im Untergange und nach seiner Versöhnung mit dem Göttlichen so echt majestätisch erscheinen zu lassen. Dem verirrten, dem schuldbefleckten König mußten wir unsere Sympathie versagen, der durch das Unglück geläuterte Mensch gewinnt sie durch seine heroische Resignation in ihrem ganzen Umfange wieder.“ Von dieser Resignation wie von dem Verschwinden menschlicher Eitelkeit, von dem S. 33 die Rede ist, merkt man in der Kerkerszene (s. folgende Anmerkung) sehr wenig. Wer so aufbrausen kann, wie dort Richard, wenn er an seine Erniedrigung erinnert wird, hat wahrlich noch nicht resignirt oder alle menschliche Eitelkeit von sich gethan. Eine Einkehr und innere Wandlung ist bei Richard dadurch schon ausgeschlossen, daß er beinahe ohne eine Spur von Sittlichkeit und Gewissen ist, und daß auch nach seinem Sturze nur

geglüht und gehämmert werden muß, ehe es eine andere Form annimmt. Wohl ist Richard in einem Maße bestimmbar und von jedem Eindrucke abhängig wie außer ihm wohl nur noch Hamlet und die Personen der Jugendstücke;[1] aber bei ihm

---

ganz vereinzelt einmal ein Bewußtsein seiner Verschuldung bei ihm aufdämmert, um aber sofort wieder zu erlöschen.

Maudsley sagt („Die Zurechnungsfähigkeit der Geisteskranken", S. 289) von der Selbstanschauung und der Analyse des Ichs — indem er allerdings von der durch Religionsgebot auferlegten spricht —, sie führe und zumal bei Menschen, welche durch leibliche oder sonstige Zustände übermäßig reizbar geworden sind, „zur Unterhaltung eines krankhaften Egoismus, der manchmal irrthümlich für das erwachte Gewissen genommen wird".

[1] An die Jugendwerke erinnert besonders auch noch die Richards Tode vorhergehende Szene. Zu dem im Gefängniß weilenden König kommt der Schließer mit einer Schüssel. Auf die Aufforderung, vorher, wie er sonst gethan, selbst zu kosten, verweigert derselbe dies kurzweg mit den Worten:

„Ich darf nicht, Herr; Sir Pierce Exton, der
Kürzlich vom König kam, befiehlt das Gegentheil." (V, 4, 102 f.)

Genial und tief psychologisch findet Nahlowski („Das Gefühlsleben", 2. Aufl., S. 192 f.) den jetzt folgenden Zornesausbruch Richards motivirt. „Exton befiehlt und er, der Gesalbte, der König, soll einem Unterthan sich fügen; das ist für ihn zu viel! . . . Bolingbroke, der Gehaßte und Verbannte, ist jetzt König, sein König; er selber des Unterthans (Exton) Unterthan! Sein sonst nur an Schmeicheleien gewöhntes Ohr soll jetzt den Widerspruch eines niedern Knechtes ertragen, er, der noch kürzlich in Saus und Braus geschwelgt, soll jetzt aus eines Schergen Hand sein Gnadenbrot empfangen und dabei noch um sein Leben zittern; wenn er es genießt, bei jedem Bissen denken, es sei Gift darin! Aber mehr als dies Gift haßt er Heinrich Lankaster; mehr als der bedrohte Lebenstrieb ist es der verletzte Stolz, der in seiner Seele aufgährt. Das einzige Wort ‚König' aus des Gefangenwärters Munde wirkt darum mit dämonischer Gewalt; denn es weckt einen gewaltigen Gegensatz: Heinrichs Erhebung und seine eigene tiefe Erniedrigung. Daher die Zorneswelle, die sein Herz überfluthet und ihn in die Worte ausbrechen läßt:

‚Der Teufel hole Heinrich Lankaster und dich!
Geduld ist schal, und ich hab's nun genug.'

iſt nur eine allen Shakeſpeareſchen Charakteren gemeinſame Anlage ſtark ausgeprägt, welche ſelbſt den zielbewußten, großangelegten Staatsmännern, wie Heinrich V., nicht völlig fehlt.

V.

Man darf erwarten, daß das ethiſche Urtheil des Dichters im Einklang zu den bisher dargelegten pſychologiſchen Eigenthümlichkeiten ſeiner Charaktere ſtehen werde, und daß er öfters bei ihren Handlungen keinen allzuſtrengen moraliſchen

---

Er, der ſonſt ſo Unſchlüſſige, der verweichlichte Genußmenſch, entwickelt in dieſer Aufſtachelung ſeines Selbſtgefühls den Muth eines verwundeten Löwen.“ Als nämlich auf den Hilferuf des geſchlagenen Wärters Exton und Bediente bewaffnet hinzukommen, ſteigert ſich Richards Zorn zu raſender Wuth.

„Ha!
Was will der Tod mit dieſem Ueberfall?
Schelm, deine Hand beut deines Todes Werkzeug.
(Er reißt einem eine Axt weg und erlegt ihn.)
Geh du, füll' einen Platz noch in der Hölle!“
(Er erlegt noch einen, dann ſtößt ihn Exton nieder.)

Der genannte Pſycholog führt dieſe Stelle an als Beweis für die Meiſterſchaft Shakeſpeares in der Schilderung des Affekts. Uns iſt ſie vor allem aus einem andern Grunde wichtig: kein beſſerer Beweis für die Stärke, mit der bei Shakeſpeare die Impulſe wirken, als daß die ſo kraftloſe Natur Richards durch einen momentanen Eindruck zu der gewaltſamſten Handlung aufgeſtachelt wird. Nichts iſt falſcher, als wenn man hierin einen Ausfluß von perſönlichem Muth und von Energie hat ſehen wollen. Wohl kann eine jähe Aufwallung einmal einen Schwächling handeln laſſen wie den Allermuthigſten und Allertapferſten, aber er bleibt darum doch immer ein Schwächling.

Dann zeigt auch dieſes Beiſpiel wieder, wie raſch und leicht bei ſo erregbaren Naturen die Hand zum Schwerte fährt, um Jemand niederzuſtoßen, der, vielleicht ohne ſeine Schuld, ihnen Anlaß zu Aerger und Verdruß gegeben hat. Richard überlegt in ſeinem Zorne nicht lange, wer der Schuldige und wer bloßes Werkzeug ſei. Statt Exton anzugreifen, erſchlägt er mit der Axt den erſten Beſten, der ihm vor die Augen kommt.

Maßstab anlegen werde. In der That geben auch viele seiner Helden zufälligen Anwandlungen und Launen nach, andere sind jeden Augenblick bereit, in stürmischen Affekten aufzuflammen, oder lassen sich in der Verblendung der Leidenschaft zu einer raschen That fortreißen, ohne daß es ihnen in den Augen des Dichters viel schadete. Leontes im „Wintermärchen" und Posthumus im „Zymbelin", die aus grundloser Eifersucht sich schwer gegen ein vortreffliches Weib vergangen haben, werden nur sehr milde getadelt. Auch hier ist Bulthaupt wieder derjenige, welcher bis jetzt am nachdrücklichsten auf diesen Punkt hingewiesen hat (a. a. O. S. XXI ff.). Der scharfsichtige Kritiker scheint uns jedoch in der Auffassung der Schuldfrage zu irren, wenn er als sicher annimmt, diese und verwandte Fälle „ließen auch nicht den leisesten Zweifel über das Maß der Schuld offen". Auch da, wo die sittliche Gesammtauffassung eines Dichters von einer späteren Zeit so unbedingt gebilligt wird wie die Shakespeares von der Gegenwart, kann sehr wohl der Fall eintreten, daß man in der Beurtheilung einzelner Probleme von ihm abweicht. Wo daher der Kritiker seine sittlichen Forderungen bei einer Dichtung nicht erfüllt sieht, wird er gut thun, ehe er über den Dichter abspricht, besonders wenn man demselben so wenig sittliche Lauheit wie Shakespeare zum Vorwurf machen kann, zunächst sich einmal zu vergewissern, ob in Wirklichkeit der Dichter etwas Unsittliches hier habe sehen können, oder ob diese Unsittlichkeit nicht vielmehr erst durch die Anschauungen einer andern Zeit geschaffen werde. Dies ändert jedoch nichts an der Richtigkeit des von Bulthaupt aufgestellten Gesichtspunktes noch an den Folgerungen, welche sich für die Bühne daraus ziehen lassen. Wo das von Pedanterie freie sittliche Urtheil der Gegenwart sich in einem offenbaren Gegensatz zu dem des Dichters befindet, kann zweifellos kein reiner ästhetischer Genuß aufkommen, und es ergibt sich für das Theater, welches andere Aufgaben zu erfüllen hat als ein philologisches Seminar, alsdann die Forderung, entweder das betreffende Drama ganz fallen zu

lassen oder durch behutsame Bearbeitung es unsern eigenen Anschauungen näher zu bringen.

Die von Bulthaupt angeführten Beispiele, wo der sittliche Standpunkt des Dichters nach ihm Tadel verdient, zerfallen in drei Gruppen: wenige Male, wie vor allem bei dem an den Gegnern geübten Verrath des jungen Lankaster (in „Heinrich IV.", 2. Theil), scheint uns dieser Tadel berechtigt; in andern Fällen liegen, wie in „Richard II.", gar nicht einmal die Thatsachen vor, auf die Bulthaupt sein Urtheil gründet (hier will er in dem fünften Akte eine „Apotheose des genußsüchtigen Schwächlings" sehen!); bei der dritten Gruppe dürfte es fraglich sein, ob, wenn auch die angenommenen Thatsachen richtig sind, Bulthaupts Auffassung derselben als die allgemeine unserer Zeit gelten könne, und selbst wo dies der Fall ist, ob sie auch mit der des Dichters zusammentreffe.

1. Einer der Fälle, wo das Urtheil der Kritiker, hinter denen vielleicht ein großer Theil des Publikums steht, nicht dasjenige des Dichters ist, scheint uns in „Viel Lärm um Nichts" vorzuliegen. Bulthaupt spricht (S. XXI) von der „bübischen Perfidie des Klaudio, der, einer schurkischen Verleumdung blindlings folgend, seine Verlobte öffentlich am Altar beschimpft", und begründet dieses harte Urtheil später folgendermaßen (S. 359 ff.): „Wenn es an sich faßbar ist, daß der rasche Klaudio der Verdächtigung seiner Geliebten Glauben schenkt, wenn man das Gespräch zwischen Borachio und der an der Intrigue ganz unschuldigen Margaretha, das wohlweislich nicht auf die Bühne kommt, für möglich hält, so ist es doch unerhört und geradezu gemein, daß der feurige Liebhaber die Braut in offener Versammlung am Altar beschimpft und so eine peinliche Szene raffinirt ins Werk setzt. Hat er die Hero wirklich geliebt, dann hätte er sich daran genügen lassen, ihr allein, vielleicht in Gegenwart des Vaters, ihre Untreue vorzuwerfen, schmerzerfüllt, nicht rachedurstig. Statt dessen begeht er einen Bubenstreich, den kein Mädchen, selbst eins von Sanftmuth der Hero nicht, verzeihen kann." „Das, was

Shakeſpeare für den jungen Klaudio thut, iſt gerade ſo viel, um ihn ſich einige Stunden durch eine anſtändige Geſellſchaft durchlügen zu laſſen — länger wird Niemand mit dieſem Fanfaron Umgang zu pflegen wünſchen, und im äſthetiſchen Freiſtaat würde er, wenn er ſich noch in einem ſechsten Akt blicken zu laſſen wagte, ſicher über die Grenze geſchafft. Hätte er nicht kriegeriſche Lorbeeren gepflückt, ſtände er nicht in Gunſt bei dem Fürſten, trüge er nicht den Empfehlungsbrief der Schönheit und Liebenswürdigkeit mit ſich — er wäre ganz unerträglich. Er iſt nicht ohne adlige Züge — wozu wäre er denn auch Kavalier? Als er zufällig im Geſpräch mit Heros Vater die Hand an den Degengriff legt und der erregte Alte die Bewegung als den Verſuch eines gegen ihn gerichteten Angriffs deutet, weiſt er dieſe Unterſtellung mit Würde zurück. Möglicherweiſe iſt er kein ſittenloſer Menſch, und jedenfalls ſpricht aus ſeinen heißblütigen Wallungen, ſeinen Uebereilungen in Haß und Liebe keine blaſirte Menſchen- und Weiberkenntniß ins Beſondere. Aber alle Raſchheit der Jugend, alle Verwöhnungen, die ihm das gutgelaunte Glück beſcheert, reichen wohl hin, die Unbeſonnenheit und Leichtfertigkeit zu erklären, mit der er die Verleumdungen des Don Juan kritiklos entgegennimmt, nicht aber auch den boshaften Racheakt, den er gegen ſeine Verlobte und indirekt natürlich auch gegen ihren Vater, den Gouverneur von Meſſina, ſeinen Gaſtfreund, ins Werk ſetzt. Mit dieſem Bubenſtück macht ſich Klaudio äſthetiſch unmöglich, und nur eine tragiſche Wendung wäre allenfalls im Stande, ihn zu entſühnen. Statt deſſen läßt Shakeſpeare ihn ſeiner Frechheit durch die herzloſe, platte Art, mit der er den ernſt gewordenen Benedikt und deſſen Herausforderung beſpöttelt, die Krone aufſetzen, um den Charakter ſchließlich vollſtändig fallen zu laſſen." Wir haben dieſe Ausführungen Bulthaupts ſo ausführlich hergeſetzt, weil aus den bloßen Thatſachen, die er anführt, hervorgeht, hier hätte ein anderer Schluß näher gelegen als der von ihm gezogene. Wenn Shakeſpeare den Klaudio öfters in ſo auszeichnender Weiſe behandelt und keinen Tadel für ſein Ver-

halten durchblicken läßt, der das frühere Lob aufhöbe — sollte man da nicht zunächst einmal fragen, ob in der That der Dichter den Klaudio für einen so erbärmlichen Charakter und seine Handlungsweise für so niedrig gehalten habe, wie es Bulthaupt und mit ihm andere Kritiker thun?

Wenn man genauer zusieht, so richten sich die Anklagen gegen Klaudio auf zwei Punkte. Daß er in die von dem Bastard gelegte Schlinge ging, scheint verzeihlich, nicht aber daß er Hero öffentlich beschimpfte, und daß er später in einer ernsten Situation — Heros schwergekränkter Vater und Oheim haben ihn eben verlassen, nachdem sie ihm den Tod seiner ehemaligen Braut vorgeworfen haben — frivole und leichtfertige Scherzreden gegen Benedikt führt, der ihn herauszufordern kommt.

Was den ersten Punkt anbetrifft, so ist es bemerkenswerth, daß Niemand in dem Stücke — auch nicht einmal die Familie des Gouverneurs — es als erschwerend ansieht, daß zu der Verschmähung auf einen ungerechten Verdacht noch eine öffentliche Beschimpfung sich gesellt. So lange Leonato seine Tochter für schuldig hält, hat er in der Kirchenszene kein Wort des Vorwurfs gegen Klaudio, dem er es sogar hoch anrechnet, daß er Hero so liebe, „daß, nennend ihre Schmach, Er sie mit Thränen wusch" (IV, 1, 155 f.). Als sich alles aufgeklärt, hebt er hervor, ebenso unschuldig wie seine Tochter seien „der Prinz und Klaudio auch, die sie verklagt Auf jenen Irrthum" (V, 4, 2 f.). Ein eigenes in der Art der Beschimpfung liegendes Vergehen existirt sonach nach der Meinung der Betheiligten nicht, wohl auch nicht nach der des Dichters, da bei der Unparteilichkeit, mit der derselbe die verschiedenen Standpunkte in seinen Werken zum Ausdruck kommen läßt, vorauszusetzen ist, er werde nicht ein Moment unterdrückt haben, das den Anklagen Leonatos gegen die Beleidiger ihrer Familienehre besonderen Nachdruck zu verleihen geeignet war.

Wir dürfen daneben aber auch auf die leidenschaftliche Gemüthsart der Shakespeareschen Menschen im Allgemeinen

und Klaudios im Besonderen verweisen, welche im Zorne, im Haß, in der Rachsucht gar keiner oder nur einer geringen Ueberlegung fähig sind, und bei denen jede innere Erregung sich unmittelbar in Handlungen zu entladen sucht. Klaudio steht mit seiner Handlungsweise durchaus nicht vereinzelt bei Shakespeare da. Zwei andere Männer befinden sich in analogen Situationen und handeln ähnlich, ohne daß der Dichter sich anders zu ihnen stellte: Leontes und Posthumus — dafür bleibt auch ihnen der Tadel des strengen Kritikers nicht erspart. Wir lassen hier den Leontes bei Seite und wenden uns unmittelbar zu der Gestalt des Leonatus Posthumus, welche als eine Art Idealfigur gelten kann. Ueber ihn hören wir ebenfalls zunächst Bulthaupt (S. 318 f.): „Nach der Erzählung des Edelmanns, die in ihrer klaren Absicht, zur Exposition des Charakters des Leonatus beizutragen, buchstäblich zu nehmen ist, ist der Gemahl der Imogen ein herrlicher Held, ‚wiegend in Ruhe, Begier und Kraft', wie es in einem Platenschen Gedichte heißt. Sein Abschied von seinem Weibe straft die hohen Erwartungen, die wir von ihm hegen, nicht Lügen, sein Auftreten im Hause des Philario scheint sie erfüllen zu sollen. Sein Auftreten ist ebenso stolz, bescheiden und ritterlich wie liebenswürdig und gelassen. Den frivolen Herausforderungen des Jachimo setzt er gerade so viel Ruhe und Kaltblütigkeit entgegen, wie dem Manne ziemt. Mehr darf er nicht geduldig anhören, wenn er nicht der Ehre seiner Frau etwas vergeben will. Man kann ihm durchaus nicht vorwerfen, dem Streite Nahrung gegeben zu haben. Was er sagt, ist weder eine Provokation, noch grundlose Renommisterei; daß er aufbraust und, ganz erfüllt von dem Gedanken an Imogens makellose Liebe, seinem Glauben einen hochfliegenden Ausdruck verleiht, ist natürlich und männlich-schön. Mit dem Eingehen der Wette aber begeht er einen Kavaliersstreich, der seiner goldschweren Ehre und Tugend schlecht ansteht. Wie edel immer sein Motiv ist, wie sehr es immer glaublich ist, daß gerade das felsenfesteste Vertrauen das Schicksal oder besser die Gemeinheit eines Schurken am

eheſten ſo bedenklich zu reizen geneigt ſein wird — Poſthumus iſt uns zu männlich angekündigt, als daß wir ein ſolches Spiel nicht, an ſeinen Ruf gehalten, doppelt kindiſch und leichtſinnig finden ſollten. [Dem Poſthumus iſt die Wette urſprünglich herzlich zuwider, und er geht auf dieſelbe erſt ein, als Jachimo die Waffen der Ironie und des Hohns gegen ihn kehrt und ſo ſeinen Trotz aufſtachelt:

Jachimo. „Ihr ſeid ihr Liebhaber und drum ſo vorſichtig. Wenn Ihr Damenfleiſch das Quentchen für eine Million kauftet, Ihr könntet's doch nicht vor Verderb bewahren; aber ich ſehe, Ihr habt einige Religion im Leibe, weil Ihr Euch fürchtet.

Poſthumus. Das iſt nur ſo Eure Art zu reden; Eure Gedanken ſind hoffentlich ernſter.

Jachimo. Ich bin Herr meiner Worte und will ausführen, was ich geſprochen habe, das ſchwör' ich Euch.

Poſthumus. Wirklich? — Ich darf doch den Diamant bis zu Eurer Rückkehr tragen? — Laßt uns einen Vergleich aufſetzen. Die Tugend meiner Geliebten iſt weit über die Größe Eurer unwürdigen Gedanken erhaben. Ich fordre Euch zu dieſer Wette auf."

(Cymbelin I, 4, 146 ff.)

Poſthumus iſt nicht mehr Meiſter ſeines Verdruſſes über die Beharrlichkeit des Italieners, deſſen Herausforderung nicht anzunehmen ſein trotziges Selbſtgefühl auf die Dauer nicht duldet. Ja, er würde glauben, durch ſeine Weigerung den Schein zu erwecken, daß er dem zudringlichen Geſellen Recht gäbe. Und ſchon der Gedanke iſt ihm unerträglich, ein ſolcher Laffe könnte vielleicht annehmen, er würde die Wette gewonnen haben und Poſthumus habe ſie in Befürchtung dieſes Ausganges abgelehnt. Auch Poſthumus hat die allgemein Shakeſpeareſche Eigenſchaft, daß er manchmal einer zufälligen Anwandlung nicht zu widerſtehen vermag und ſich von ihr zu unvernünftigen und tadelnswerthen Handlungen fortreißen läßt.[1]] Darum geſchieht ihm, dem Phönix der männlichen

[1] „Having more man than wit about me: mehr als Mann, denn klug handelnd" (Lear II, 4, 42) züchtigt Kent den Haushofmeiſter und hat hierfür die völlige Billigung des Dichters.

Jugend, auch kein Unrecht, wenn er das Opfer seiner Uebereilung wird. Jachimo besiegt ihn in jeder, auch in ästhetischer Beziehung. Vollends in seiner Raserei über die immer doch, trotz einiger Einwendungen, leicht geglaubte Untreue seines Weibes zieht er den Kürzeren. [So sehr leicht, wie es hiernach scheinen könnte, wird die Untreue Imogens keineswegs geglaubt. Jachimo beschreibt deren Schlafzimmer mit der Genauigkeit und Umständlichkeit eines Augenzeugen; er weist das Armband auf, das Posthumus ihr im Augenblicke des Scheidens als „Handfessel der Liebe" angelegt, damit sie es seinetwegen immer trage; obendrein ist die Treue der Diener so erprobt, daß der Verdacht des Diebstahls ausgeschlossen ist, und zum Ueberfluß schwört Jachimo, daß er es von ihrem Arme habe: hier ist Posthumus schon nahezu von Imogens Treubruch überzeugt, er wird es völlig, als jener ein körperliches Mal unter ihrer Brust anzugeben vermag.] Sein Brief an den Pisanio stellt ihn dicht neben den schlimmsten Eifersüchtigen Shakespeares: den Leontes." Wenn so Jemand handeln kann, der von dem Dichter bezeichnet wird als „dies Juwel in der Welt", und von dem es heißt:

„Er ward im Lenz schon Ernte; lebt' am Hof
— Ein seltner Fall — gepriesen und geliebt:
Der Jüngsten Muster, für die Reiferen
Ein Spiegel sich zu bilden" (I, 1, 146 ff.)

so muß man annehmen, daß in Shakespeares Augen das einander gar nicht ausschloß, um so mehr, da dies nicht der einzige derartige Fall ist. Denn auch von Klaudio, dem die Kritik noch schlimmer zu Leibe geht, wird bei den verschiedensten Anlässen in den lobendsten Ausdrücken gesprochen, und jedesmal so, daß wir merken, wir haben die Meinung des Dichters vor uns.

Der Irrthum Bulthaupts rührt daher, daß er den einzig zulässigen Weg zur Lösung solcher Fragen nicht eingeschlagen hat. Er hätte unter Berücksichtigung sämmtlicher Dramen, wobei gerade Fälle wie die eben besprochenen eine besondere

Beachtung verlangten, zunächst einmal die Ansichten des Dichters über Sittlichkeit entwickeln müssen, die er an den Anschauungen der Gegenwart oder auch an seinen eigenen messen und je nachdem billigen oder verwerfen konnte. Statt dessen nahm er Shakespeares Standpunkt und seinen eigenen stillschweigend als identisch an und glaubte den Dichter jedesmal meistern zu dürfen, wo er gegen seine Privatansichten verstoßen hatte.

Keinen größern Fehler kann man begehen, als wenn man Shakespeares Liebhaber mit dem Maßstabe unserer Salonstücke mißt. Ihre Liebe, aber auch ihre Eifersucht ist unendlich heftiger und glühender, als wir sie im Leben und in der Kunst der Gegenwart sehen. Dafür darf es uns denn auch nicht Wunder nehmen, wenn die Aeußerungen dieser Gefühle viel energischer und gewaltsamer sind, und wenn der Dichter dieselben unbefangen wiedergibt, ohne sie mit dem Tadel der Brutalität und Rohheit zu belegen, den unser Publikum ihnen manchmal angeheftet sehen möchte. —

Im Uebrigen glauben wir, was Klaudio anbetrifft, daß bis jetzt noch Niemand außer Bulthaupt in so harten Ausdrücken von ihm gesprochen habe. Wenn auch die meisten Leser und Zuschauer seine Handlungsweise tadeln, so dürfte doch ihr Urtheil erheblich milder ausfallen. Schon der tiefe Schmerz, der in jedem Worte zittert, das Klaudio in der Kirchenszene spricht, wie später die Heftigkeit seiner Reue und sein Streben, durch die freiwillige Hinnahme jeder Buße, die man ihm zuerkennen könnte, sein Vergehen wieder gut zu machen, beweisen, daß Klaudio nicht nur kein niedriger, sondern sogar ein edeldenkender Mensch ist, der allerdings durch sein heftiges, zum Argwohn neigendes Naturell sehr leicht in Irrthum und Schuld verfallen kann.

Wie überdies Don Pedro und Klaudio dazu kommen, die Beschimpfung zu einer öffentlichen zu machen und dadurch auch auf den Vater der Hero auszudehnen, ist sehr wohl aus ihren Worten herauszuhören: sie glauben, daß Leonato den lasterhaften Charakter seiner Tochter gekannt und unter

Mißbrauch ihres Vertrauens sie zu betrügen unternommen habe. Sie geben ihm Verrath der Freundschaft schuld. Klaudio sagt zu dem Vater:

„Gebt nicht dem Freund die faule Pomeranze" (IV, 1, 33)

und Pedro fühlt sich selber durch seine Vermittlersrolle beschimpft:

„Ich steh' entehrt, weil ich die Hand geliehn,
Den theuren Freund an eine Dirn' zu ketten."
(IV, 1, 65 f.)

Wenn die beiden Freunde sich in einer solchen Weise verrathen glaubten, war es da in der That eine so unsittliche und perfide, oder bloß eine unschickliche Handlung, wenn sie sich zu rächen und ein verächtliches Weib und deren Mitschuldigen öffentlich zu brandmarken suchten? Es ist doch immerhin auffallend, daß man, während man Hero, auch wenn sie schuldig wäre, mit zartfühlendster Galanterie behandelt sehen möchte, das schonungsloseste Urtheil über zwei Männer fällt, die, wenn sie sich auch vergangen haben, so doch aus einem edlen Affekt — beleidigtem Ehrgefühl — gehandelt haben.

2. Was nun die Scherzreden über Benedikt anbetrifft, die man in einem solchen Augenblicke Klaudio sehr verdenken zu müssen glaubte, so ist daran zu erinnern, daß so impulsive Charaktere, wie die Shakespeareschen, inmitten der ernstesten Situation durch einen einzigen Anlaß in die heiterste Stimmung versetzt werden können: wie Klaudio den Benedikt erblickt, steht der lustige Streich, den sie ihm gespielt haben, ihm so gegenwärtig vor Augen, daß er es sich nicht versagen kann, den Freund herzhaft aufzuziehen. Das oben (S. 93) aus Benvenuto Cellini angeführte Beispiel bietet eine markante Analogie zu unserer Szene, ein weiteres gleich bedeutsames weist Shakespeare selber auf: Prinz Heinrich, der über die Krankheit seines Vaters Heinrich IV. den lebhaftesten Schmerz empfindet, kann es sich nicht versagen, mit Poins über den eben erhaltenen Brief Falstaffs zu

witzeln, und an demſelben Abend ſieht er als Küfer verkleidet zu, wie der ſchwelgeriſche, lüſterne Sir John ſich die letzten Stunden vor ſeinem Abmarſch zum Heer in der Geſellſchaft von Dortchen Lakenreißer und Frau Hurtig vertreibt. (Heinrich IV., 2. Th. II. 2 und 4.)

Obendrein iſt es Klaudio gar nicht ſo luſtig zu Muthe, wie es nach den Auslegern ſcheinen könnte. Er ſowohl wie Don Pedro fühlen ein inneres Unbehagen, wie ſie ſehen, welche Folgen ihr Vorgehen hatte, und wie ſchwer die beiden Alten darunter leiden. Da ſie aber glauben, ganz recht gehandelt zu haben, wollen ſie dieſem Unbehagen nicht Raum geben und ſuchen es wegzuſpotten. Ihre Scherze kommen daher gar nicht einmal ganz von Herzen. Darauf deuten die Worte hin, mit denen Klaudio den Benedikt empfängt:

„Wir liefen hin und her, um dich zu finden, denn wir ſind ſchrecklich melancholiſch und möchten's gern ausgetrieben haben. Willſt du's mit deinem Witz verſuchen?“
(V, 1, 121 ff.)

3. Man würde ſich täuſchen, wollte man glauben, wir hätten das Sündenregiſter Klaudios, wie es die Kritiker aufſtellen, ſchon erſchöpft. Gervinus, und nach ihm mehrere andere, glauben bei ihm äußerliche Eitelkeit vorausſetzen zu dürfen und berufen ſich dafür auf die Autorität des Benedikt. Dieſer ſagt nämlich:

„Ich weiß die Zeit, wo er (Klaudio) keine Muſik um ſich litt als Trommeln und Pfeifen; und nun hört er lieber das Tambourin und die Flöte; ich weiß die Zeit, wo er zehn Meilen zu Fuß gegangen wäre, um eine gute Rüſtung zu ſehen; und nun liegt er zehn Nächte wach und ſinnt auf den Schnitt eines neuen Wamſes.“ (II, 3, 12 ff.)

Rechnet man die dem Benedikt ſo natürliche hyperboliſche Ausdrucksweiſe ab, ſo ſagte er im Grunde genommen doch nur, ſeit ſeiner Verliebtheit halte Klaudio ſehr viel auf ſein Aeußeres, um das er ſich früher wenig gekümmert habe. Wenn ſonach Klaudio erſt ſeit Kurzem ganz gegen ſeine frühere Gewohnheit viel auf Putz halten ſoll, ſo

heißt doch das genau das Gegentheil von dem, was Gervinus will, nämlich, daß er von Natur aus *nicht* eitel sei: mit demselben Rechte könnte man sonst auch aus der Vorliebe für Tambourin und Flöte auf einen weichlichen und unkriegerischen Charakter schließen. Auch ist es gar nicht Benedikts Absicht, seinen Freund als Gecken hinzustellen, sondern nur eine *Wirkung der Liebe* hervorzuheben. Und keine ist ja bekannter, und zum Ueberfluß wird in unserm Stücke nochmals ausdrücklich auf sie hingewiesen. Denn auch bei dem andern Liebhaber, Benedikt selber, tritt sie ein. Auch hier — die scherzhafte Form darf uns nicht irreführen — wird die größere Sorgfalt für die äußere Erscheinung als eine Folge der Liebe angesehen, und als eine so nothwendige Folge, daß man aus ihr auf jene schließen könne.

Klaudio. „Ich bleibe dabei, er ist verliebt.

Don Pedro. Es ist kein Zeichen von Liebe in ihm, *er müßte denn in seine fremden Trachten verliebt sein.*

Klaudio. Ist er nicht in ein Weib verliebt, *so ist kein Verlaß mehr auf alte Wahrzeichen: er bürstet alle Morgen seinen Hut;* was soll das bedeuten?

Don Pedro. Hat ihn jemand in der Barbierbude gesehn?

Klaudio. Nein, aber den Barbierburschen bei ihm; und die alte Zier seiner Wangen hat bereits Spielbälle gestopft.

Leonato. In der That, er sieht um einen verlorenen Bart jünger aus als sonst.

Don Pedro. Und er reibt sich mit Bisam: könnt ihr ihn daran auswittern?

Klaudio. Das heißt so viel als: der süße Junge ist verliebt.

Don Pedro. Der größte Beweis hierfür ist seine Schwermuth.

Klaudio. Und wann pflegte er sonst sein Gesicht zu waschen?

Don Pedro. Ja, oder sich zu schminken? Und was man davon sagt, hör' ich wohl.

Klaudio. Nein, und sein sprudelnder Geist, der nun in eine Lautensaite gekrochen ist und von Griffen regiert wird.

Don Pedro. In der That, das alles erzählt eine schlimme Geschichte von ihm; kurz und gut, er ist verliebt."[1] (III, 2, 30 ff.)

---

[1] Wir dürfen nicht unterlassen hier anzuführen, daß Gervinus noch weitere Gründe für seine Ansicht von der Eitelkeit Klaudios bei-

4. Ebenso rasch bereit ist man gewesen, von Don Pedro ein ungünstiges Charakterbild zu entwerfen, ohne daß in der Darstellung des Dichters mehr Anlaß dazu vorläge wie bei Klaudio. Bulthaupt sagt (S. 364): „Der junge Weltenbummler [weshalb „Weltenbummler"? spanische Prinzen waren oft in sehr ernsten Dingen in Sizilien, und auch Don Pedro hat ja eben erst eine militärische Angelegenheit erledigt], der Prinz ist ein klassisches Muster der elegant gefirnißten, gutherzigen, aber an Geist und Charakter völlig seichten goldenen Jugend, der echte und rechte ‚allgemein beliebte' Thronerbe, der es nicht verschmäht sich herabzulassen und gemein zu machen, und der, zur Herrschaft gelangt, zwischen liebenswürdiger Leutseligkeit und Würde noch eine Weile hin

---

bringt. „Der alte Antonio nennt ihn im Zorn, der wohl übertreibt, aber nicht erfindet, einen Modeaffen und eine Zierpuppe; [Das will nicht viel heißen: daß jüngere Männer mehr auf ihr Aeußeres geben als ältere, ist einmal in der Natur begründet. Antonio will gerade irgend etwas herausgreifen, was den Klaudio als einen verächtlichen Gegner im Zweikampfe könnte erscheinen lassen: da er sonst nichts anführen kann, fällt er auf jenen Umstand und wirft dem Klaudio mit der dem Zorne eigenen Uebertreibung jene Eigenschaften vor, obwohl derselbe ebensowenig ein Geck wie ein ungefährlicher Fechter ist.] und Borachio, als er über die Täuschung Klaudios durch die falsche Hero an Konrad berichtet, macht eine weit ausholende, nicht zu Ende geführte Betrachtung über die Modesucht, es scheint fast, um von dieser äußerlichen Veränderlichkeit eine Anwendung auf Klaudios innere zu machen. Wenigstens lehnt er es ausdrücklich ab, daß diese seine Betrachtung ein ungehöriges Abspringen von seiner Erzählung gewesen sei." Hätte Gervinus diese Betrachtung über die Mode nur aufmerksam gelesen, so dürfte diese ihm Aufschluß darüber gegeben haben, ob der vorhin erwähnte Umstand als ein Beweis für Klaudios Eitelkeit anzusehen sei. Es heißt dort (III, 3, 139 ff.): „Siehst du nicht, was für ein garstiger Dieb diese Mode ist? Wie schwindlicht er allen das heiße Blut macht von vierzehn bis fünfundvierzig? Putzt er sie nicht heraus bald wie Pharaos Soldaten u. s. w." — Uebrigens ist Borachios Bemerkung in der That kein unnöthiges Abspringen von seiner Erzählung. Fast scheint es jedoch, das, worauf es ankomme, erfasse Konrad erheblich besser als Gervinus, wenn er sagt: „All das seh' ich und sehe, daß die Mode mehr Kleider verbraucht als der Mensch."

und her experimentiren wird — bis der Despot und Reichsverderber fertig ist.“ Nichts widerspricht der Annahme, daß Shakespeare in Don Pedro etwas anderes als einen liebenswürdigen, gutmüthigen Jüngling habe schildern wollen. Es ist um so ungehöriger, Schlüsse über dessen späteres politisches Verhalten zu ziehen, da der Dichter in ihm — wie auch in dem Herzog von Illyrien in „Was ihr wollt“ — nur den Privatmann sehen wollte, der, wenn auch dem Range nach höher, auf gleichem Fuß mit seinen Freunden verkehrt.

5. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß auch die beiden Alten, Leonato und Antonio, wegen Unbesonnenheit und Heftigkeit mit dem sittenrichterlichen Tadelspruch bedacht wurden. Von dem Vielen, was Gervinus an ihrem Betragen auszustellen hat, sei nur eines angeführt. Leonato ist, „als das Unglück über ihn hereinbricht, fassungslos und gänzlich unbefestigt. Er wünscht Hero den Tod, er will sie durchbohren und zerreißen, auch Er, ohne daß er irgend untersucht, oder nur, wie der Pater Franziskus thut, beobachtet hatte. Jeden Trost und jede Geduld weist er zurück.“ Es ist wirklich eine starke Zumuthung, von einem Vater in einem solchen Augenblicke soviel Selbstbeherrschung und kaltes Blut zu verlangen. Wir möchten den Mann sehen, der, von Vaterschmerz und Scham bestürmt, außer sich über die Beleidigung seines Stolzes und seiner Familienehre, wo das Zeugniß zweier Ehrenmänner und besonders das des Bräutigams, der selber seine Verlobte unter Thränen anklagt, ihm keinen Zweifel an der Schuld seiner Tochter läßt, doch noch im Stande gewesen wäre, eine unbefangene Untersuchung zu führen, geschweige denn, wie der völlig unbetheiligte Pater, aus dem Antlitz seiner Tochter die Zeugen ihrer Schuld oder Unschuld abzulesen. Und wir brauchen nicht einmal daran zu erinnern, wie aufbrausend und heftig die Shakespeareschen Väter, wenn sie gereizt worden, gegen ihre Kinder sind.[1] Nach Gervinus hätte das Alles ein Leichtes

[1] Vgl. nur den alten Capulet, Lear, Zymbelin.

für Leonato ſein müſſen, nach Leonato ſelber übrigens auch — für den Unbetheiligten.[1]

Wir haben hier etwas länger verweilt, weil es uns ſcheint, daß zahlreiche Mißverſtändniſſe des Dichters darauf zurückgehen, daß die Ausleger zu raſch zur Hand waren, um die Handlungen der Shakeſpeareſchen Perſonen zu beurtheilen, während es ſich doch zunächſt einmal darum handelte, dieſelben richtig zu verſtehen. Statt daß man ſich zuvor über die Abſichten des Dichters vergewiſſert und deſſen Auffaſſungsweiſe zum Maßſtabe genommen hätte, entſchied ſo im Grunde das Belieben jedes Einzelnen. Die Folge davon iſt denn auch, daß die Meinungen über einen und denſelben Punkt oft ſo ſehr weit auseinander gehen, während man doch erwarten ſollte, bei einem Dichter, deſſen Schaffen ſich durch eine ſolche Einheitlichkeit auszeichnet, müßte es mindeſtens möglich ſein, ſich über die Thatſachen zu einigen, über das, was er ſelber gewollt. Am meiſten ſcheint uns darin gefehlt worden zu ſein, daß man in jedem nebenſächlichen Charakterzug tiefe ethiſche Bedeutung witterte und ſo auf Schritt und Tritt Anlaß zu ſittlichem Lob oder Tadel zu haben glaubte. Dabei müſſen wir geſtehen, daß gerade die deutſche Shakeſpeareforſchung dieſe Klippe nicht ſorgfältig genug vermieden hat, und daß beſonders Gervinus nicht mit der Vorſicht und Behutſamkeit verfahren iſt, die bei der Behandlung ſolcher Probleme unerläßlich iſt.

---

[1] In einer Entgegnung an ſeinen Bruder, der ihn zu beruhigen ſucht, erklärt Leonato, deſſen Worte wir in anderem Zuſammenhange nochmals anführen müſſen:

„Man hat
Stets guten Rath und Troſt zur Hand für Gram,
Den man nicht ſelber fühlt . . .
Nein, nein, dem predigt jeder von Geduld,
Den ſeines Unglücks Laſt zu Boden drückt;
Doch keines Menſchen Kraft und Muth reicht aus,
So zu moraliſiren, wenn er ſelbſt
Dasſelbe fühlt." (V, 1, 20 ff.)

Dieſe Worte ſind ſelbſtverſtändlich nur für Antonio beſtimmt. Sie richten ſich nicht etwa auch noch an die Kritiker des Dichters.

VI.

Es liegt außerhalb unſerer Aufgabe und braucht hier nicht beſonders ausgeführt zu werden, in welchem Umfange einzelne aus den Jugenddramen uns bekannte Eigenthümlichkeiten ſich in den ſpäteren wiederfinden. Bemerkenswerth ſcheint es uns, daß, trotzdem in den ſpäteren Werken das ſeeliſche Gefüge entwickelter und feiner iſt, uns nicht geringere Maßloſigkeiten und Gewaltſamkeiten begegnen. Man überdenke nur einmal die Fabel des „Lear“: wie handeln die entarteten Töchter, der Herzog von Kornwall und der Baſtard Edmund gegen den König ſelber und gegen Gloſter, dem ein Auge ausgeriſſen, das andere ausgetreten wird! Was hier an Ruchloſigkeit und Beſtialität ſcheuſaliger Verbrechen ohne eine Regung des Gewiſſens verübt wird, ſteht in Nichts hinter dem Schlimmſten zurück, was „Titus Andronikus“ und „Heinrich der Sechſte“ aufweiſen. An Ungeſtüm und Gewalt der Leidenſchaftsausbrüche überſchreiten ſogar einzelne Menſchen, vor allem die, welche im Wahnſinn enden, wie Lear, Konſtanze („König Johann“), Timon, weit das Maß deſſen, was uns früher entgegengetreten iſt. Ebenſo finden wir den unbändigen Freiheitsſinn, der gegen jede Beſchränkung des Eigenwillens ſich auflehnt und durch Befehl oder Widerſpruch zu den heftigſten Aeußerungen getrieben wird. Diomedes ſpricht im Namen Vieler, wenn er dem Troilus, der etwas in befehlendem Tone von ihm verlangt, erwidert:

„Wißt es, Fürſt, ich thu'
Nichts, weil man's fordert; ſagt Ihr: ‚So ſoll's ſein!'
Sag' ich, wie Muth und Ehre fordert: ‚Nein!'“
(Troilus und Kreſſida IV, 4, 134 ff.)

Wenn dies Gefühl auch bei den meiſten Männergeſtalten und vor allem bei den heroiſchen vorhanden iſt, ſo zeigt es ſich doch beſonders ſtark entwickelt bei ſolchen, welche durch

ihre Stellung viel in der Lage ſind, zu befehlen und unnachſichtig auf der Durchführung ihres Willens zu beſtehen, vornehmlich bei Königen und Feldherrn. Wie zornig aufbrauſend ſind Zymbelin und Lear, dieſer beſonders in der Eröffnungsſzene, als Kent ihm beharrlich widerſpricht! Und wenn man Koriolan und Heinrich Percy, den Heißſporn, in maßloſen Zorn, ja in einen Wuthparoxysmus verſetzen will, ſo genügt es, daß man, wie die Tribunen und König Heinrich der Vierte in berechneter Weiſe thun, ihnen durch den Sinn fahre und höhniſch ihren Eigenſinn kreuze. Ueberhaupt ſind auch in den ſpäteren Werken die ſelbſtiſchen Gefühle ſehr ſtark und von großem Einfluß auf das Handeln, während die abgeleiteten nur ſchwach wirken, wie ſich beſonders — ähnlich wie in den Jugendſtücken — in der Politik und in der Liebe zeigt. Hierauf werden wir jedoch erſt bei Betrachtung einzelner Sittlichkeitsideen eingehen können, wie auch dort und überhaupt im Fortgange unſerer Arbeit ſich noch Gelegenheit bieten wird, manche bis jetzt gelaſſene Lücke auszufüllen. Wir gehen nun dazu über, die allgemeinen Bemerkungen, zu denen die ſpäteren Werke — hauptſächlich im Gegenſatz zu den Jugenddramen — uns Anlaß geben, nach beſtimmten Geſichtspunkten zu ordnen.

Drittes Kapitel.

Sittliches Bewußtſein. Verhältniß von Leidenſchaft und Vernunft. Willensfreiheit.

Zunächſt fällt uns auf, daß ein Bewußtſein vorhanden iſt, welches beſtimmte Handlungen als löblich, andere als tadelnswerth erklärt, und daß neben den Handlungen vernunftgemäße Erwägungen einhergehen. Dieſe Erwägungen ſind jedoch nicht von jener analytiſch-räſonnirenden Art, welche die Motive des Handelns unterſucht, über ihre ſittliche Be-

rechtigung und den Vorrang des einen vor dem andern entſcheidet: meiſt treten die Beweggründe, welche zu etwas veranlaſſen, gar nicht in das Bewußtſein des Handelnden ein, ſo daß dieſer ſchon deshalb ein eigentliches Urtheil über die ſittliche Beſchaffenheit ſeiner Handlungen gar nicht fällt. Aber wo auch der Menſch ſich über dieſelbe völlig klar iſt, hat er dieſe Kenntniß nicht erlangt auf Grund von vorhergehenden Reflexionen, mit Hilfe deren er ſich ins Gedächtniß rief, welche Pflichten ihm in dem gegenwärtigen Augenblicke obliegen und welche von ihnen vor allem gewahrt werden ſolle: ein inneres Bewußtſein legt vielmehr gefühlsmäßig den Wollungen und Handlungen die Eigenſchaft des Löblichen oder Tadelnswerthen bei, ohne daß es dazu eines beſonderen Reflexionsaktes bedürfte.

Weſentlich abweichend von andern Dichtern faßt Shakeſpeare das Verhältniß von Vernunft und Leidenſchaft und die Rolle auf, welche ſie beim Handeln ſpielen. Seine Anſicht iſt die, daß die Vernunft, welche über Gut oder Böſe bei einer Handlung urtheilt, ſchlechterdings unvermögend iſt, aus ſich ein Motiv zum Handeln zu liefern, daß dieſes vielmehr ausſchließlich beſtimmt wird durch das Stärkeverhältniß, in dem die Leidenſchaften, Triebe und Neigungen des Menſchen zu einander ſtehen, und die Beſchaffenheit der Einwirkungen, welche von außen auf dieſelben erfolgen. Die Vernunft hat bei ihm auf das Handeln gar keinen Einfluß. Wo immer ſie erſcheint, begnügt ſie ſich mit der untergeordneten Stelle eines Sachwalters, der im Dienſte der Leidenſchaften wirkt. Ihre Thätigkeit beſchränkt ſich darauf, daß ſie für das von den Leidenſchaften ſchon Durchgeſetzte nachträglich nun auch Billigungsgründe aufſucht,[1] und daß

[1] Daß das diskurſive Denken öfters ganz ähnlich verfährt, kann man häufig beobachten. So geſteht Grillparzer („Beiträge zur Selbſtbiographie") von ſich: „Mein Denken iſt immer nur ein Suchen von Gründen, das Reſultat war lange vor der Unterſuchung da." Der Dichter ſpricht hier nur das Geheimniß ſolcher Männer aus, deren

sie sich vor allem bemüht, da, wo die Ziele der Leidenschaften gegen das Sittengesetz verstoßen, diesen Gegensatz möglichst zu verhüllen und zu vertuschen. Wo in verschiedener Richtung strebende Leidenschaften gegen einander wirken, da siegt immer diejenige, welche an und für sich stärker ist oder einen kräftigeren Reiz von außen erhalten, nicht aber diejenige, welche die größere Berechtigung vor der Vernunft besitzt. Niemals vermag auch das Bewußtsein davon, daß etwas sittlich verwerflich oder empfehlenswerth sei, im Gegensatz zu einer starken Leidenschaft eine That zu verhindern oder zu veranlassen. In zahlreichen Fällen stellt sogar der Dichter den Menschen dar, der weiß, daß seine Leidenschaft verbrecherisch ist, und der oft mit aller Energie gegen sie ankämpft, ohne ihr doch widerstehen zu können. In diesem Punkte kommt Shakespeare dem Standpunkte nahe, den von Philosophen Hume und später Comte und Schopenhauer einnehmen, im schärfsten Gegensatz zu ihm stehen die französischen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, die, ähnlich wie Descartes, das Verhältniß von Leidenschaft und Vernunft umkehren.

Shakespeare läßt den Menschen den Sklaven seiner Naturanlage sein, deren Herr zu werden er niemals fähig ist. Die Tugend wie das Laster ist daher immer bei ihm

---

Erkennen einen wesentlich divinatorischen und intuitiven Charakter trägt.

Der gleichen Geringschätzung des Verstandes, wie sie dem Worte Grillparzers zu Grunde liegt, entsprang auch die folgende Aeußerung eines geistvollen Engländers, die wir hier anführen, um die Aufmerksamkeit unserer Leser auf die feinsinnige Studie hinzulenken, welcher dieselbe entnommen: „I exhort the reader never to pay any attention to his understanding, when it stands in opposition to any other faculty of his mind. The mere understanding, however useful and indispensable, is the meanest faculty in the human mind, and the most to be distrusted; and yet the great majority of people trust to nothing else, which may do for ordinary life, but not for philosophical purposes." (Quincey, On the knocking at the gate in Macbeth.)

auf den Trieb basirt, und des Dichters Verbrecher, die sich nicht einmal einzureden vermögen, daß sie aus den Motiven handeln, die sie vorschützen, hätten es noch viel weniger den Kritikern einreden dürfen. Der Charakter des Menschen ist zumeist durch die Geburt bestimmt, ist ererbt; erst in zweiter Linie wirken Erziehung, Lebenssphäre und ähnliche sekundäre Ursachen auf ihn ein. Daß der Mensch hier nicht frei genannt werden kann, falls man zu den zahlreichen Mißbräuchen, die mit diesem Worte getrieben worden sind, nicht noch einen weiteren fügt, leuchtet ein. Shakespeare hebt sogar mit einer geradezu peinlich zu nennenden Gewissenhaftigkeit hervor, daß der Mensch unfrei ist, und daß jede nur einigermaßen geschickte Berechnung auf Jemandes Charakter von Erfolg begleitet sein muß. Wohl zwanzig und mehr Beispiele finden sich in seinen Werken dafür und kein einziges dagegen.

I.

Während in den Jugenddramen auch den höherstehenden Personen ein sittliches Bewußtsein völlig fehlte, zeigt es sich in den späteren öfters sogar auf der allerniedrigsten Stufe, ohne daß deshalb die Handlungen wesentlich besser zu sein brauchten.

1. Auf Schritt und Tritt fällt uns in „Heinrich dem Sechsten" die sittliche Unkenntniß und Leichtfertigkeit aller Personen auf, welche ohne Gewissensskrupel Eide brechen und abscheuliche Verbrechen begehen — gelegentlich auch die sittliche Indifferenz und Lauheit des Dichters, der ohne Mißbilligung solche Handlungen darstellt: wenn uns später auch gleich ruchlose Handlungen und gleich gewissenlose Menschen begegnen, so unterläßt der Dichter doch fast nie, uns sein Urtheil über dieselben kennen zu lehren, und die meisten Verbrecher, und gerade die größten, sind sich ihres Abfalles von dem Sittengesetz völlig bewußt. Diese Unsicherheit über die Auffassungsweise des Dichters selber findet sich

wohl nur noch in „Richard dem Zweiten", der ja in vieler Hinsicht den Jugendwerken nahesteht. Im Beginne des Stückes wirft Bolingbroke dem Herzog von Norfolk in den heftigsten Ausdrücken den Tod seines Oheims Gloster vor, später (IV, 1) wird Aumerle von Bagot bezichtigt, diesen Mord begangen zu haben — und beiden Angeklagten leiht der Dichter die Töne sittlicher Entrüstung, um jene Anschuldigung zurückzuweisen. Im Fortgange des Streites zwischen Bagot und Aumerle nehmen die beiderseitigen Freunde Partei und machen ihre Sache zu der eigenen: allemal wird von jeder Seite auf Ritterehre, Gewissen und Seligkeit betheuert, daß man selber im Recht, der Gegner aber im Unrecht sei, und zwar auch betheuert von Leuten, die im ganzen übrigen Stücke als Männer von fleckenloser Ehre handeln und so angesehen werden sollen — und doch hält der Dichter keinen einzigen Wink für nöthig, der unsere Zweifel, wer im Recht und wer im Unrecht sei, aufklären könnte.[1] Wie sehr sticht es dagegen ab, wenn mitunter selbst hartgesottenen Verbrechern ein Gewissen geliehen wird, um so den Eindruck des Abscheulichen und Grausigen bei einer ruchlosen That zu steigern. So ist es in „Richard dem Zweiten" mit Exton und vor allem in „Richard dem Dritten" der Fall. Bei den Mördern des Klarence regt sich vor der That vorübergehend das Gewissen und sucht sie, wenn auch umsonst, von der Vollführung ihres Auftrages abzubringen. Es ist bedeutsam, daß hier die Mörder zu zweien sind. Jedesmal wenn der eine schwankt, findet er an dem andern wieder einen Halt und eine Stütze, so daß die guten Regungen ohne Wirkung bleiben. In tiefer Ergriffenheit berichtet ferner der verbissene, hartherzige Tyrrel, der die Beseitigung der Söhne Eduards übernommen hatte, wie seine fühllosen, blutgewohnten Henkersknechte bei dem rührenden Anblick der schlafenden jungen

[1] Das Verhalten dieser Männer hier erinnert vielfach an die Streitszene im Tempel-Garten Heinrich VI., 1. Th. 2. 5., auf die oben S. 57 hingewiesen wurde.

Prinzen in Mitleid ſchmolzen und nach Vollſtreckung des Befehls faſſungslos waren vor Reue und Gewiſſensbiſſen. Makbeth ſetzt ſogar bei den Mördern, die er für Banquo dingt, eine Anlage zum Guten voraus, welche ſie von der Erfüllung ſeines Auftrages zurückhalten könnte, denn um ſicher zu gehen, hält er zwei Zuſammenkünfte für nöthig, und obendrein bemüht er ſich zu beweiſen, daß die Mörder mit Banquos Beſeitigung mehr noch ihrer Privatrache als ſeinem eigenen Vortheile dienten.

2. Die Herrſchaft des Sittengeſetzes erkennt Jemand ſchon dadurch an, daß er immer den guten Schein wahren will, ſei es daß er ſich ſcheut, mit ſeinen verbrecheriſchen Plänen offen an das Licht des Tages zu treten, ſei es daß er von ſeinen Handlungen den Schein des Unſittlichen fernhalten will. So vergleiche man nur, um den Unterſchied gegen früher zu merken, die ſchleichende, heimtückiſche Bosheit König Johanns mit der Frechheit, welche das Laſter in „Heinrich VI." unbefangen zur Schau trug (ſ. o. S. 69). Johann hat den Prinzen Arthur gefangen, der das nächſte Anrecht auf den Thron hat, und möchte ihn gerne ohne Aufſehen beſeitigt wiſſen. Als Werkzeug hat er Hubert in Ausſicht genommen, den ſein abſtoßendes Aeußere (IV, 2, 220 ff.) als fähig zu einer ſolchen That erſcheinen laſſen kann. Welche Schmeicheleien verſchwendet er, der König, an einen niederen Mann, ehe er auch nur einmal anzudeuten wagt, daß er ihm eine höchſt wichtige Mittheilung zu machen habe, und auf welchen Umwegen ſucht er dann zu ſeinem Ziele zu gelangen! Ja, als ſich Johann der völligen blinden Ergebenheit Huberts verſichert hat, bewirkt ſein böſes Gewiſſen, daß er Hubert die That, die von ihm verlangt wird, mehr errathen läßt, als daß er ſie ihm ausdrücklich aufzutragen den Muth hätte:[1]

---

[1] Vgl. auch die Verführungsſzene im „Sturm" (II, 1): Antonio, der den Sebaſtian antreiben will, nach ſeinem eigenen Vorgang durch ein Verbrechen ſich des Thrones zu bemächtigen.

für Leonato ſein müſſen, nach Leonato ſelber übrigens auch — für den Unbetheiligten.[1]

Wir haben hier etwas länger verweilt, weil es uns ſcheint, daß zahlreiche Mißverſtändniſſe des Dichters darauf zurückgehen, daß die Ausleger zu raſch zur Hand waren, um die Handlungen der Shakeſpeareſchen Perſonen zu beurtheilen, während es ſich doch zunächſt einmal darum handelte, dieſelben richtig zu verſtehen. Statt daß man ſich zuvor über die Abſichten des Dichters vergewiſſert und deſſen Auffaſſungsweiſe zum Maßſtabe genommen hätte, entſchied ſo im Grunde das Belieben jedes Einzelnen. Die Folge davon iſt denn auch, daß die Meinungen über einen und denſelben Punkt oft ſo ſehr weit auseinander gehen, während man doch erwarten ſollte, bei einem Dichter, deſſen Schaffen ſich durch eine ſolche Einheitlichkeit auszeichnet, müßte es mindeſtens möglich ſein, ſich über die Thatſachen zu einigen, über das, was er ſelber gewollt. Am meiſten ſcheint uns darin gefehlt worden zu ſein, daß man in jedem nebenſächlichen Charakterzug tiefe ethiſche Bedeutung witterte und ſo auf Schritt und Tritt Anlaß zu ſittlichem Lob oder Tadel zu haben glaubte. Dabei müſſen wir geſtehen, daß gerade die deutſche Shakeſpeareforſchung dieſe Klippe nicht ſorgfältig genug vermieden hat, und daß beſonders Gervinus nicht mit der Vorſicht und Behutſamkeit verfahren iſt, die bei der Behandlung ſolcher Probleme unerläßlich iſt.

---

[1] In einer Entgegnung an ſeinen Bruder, der ihn zu beruhigen ſucht, erklärt Leonato, deſſen Worte wir in anderem Zuſammenhange nochmals anführen müſſen:

„Man hat
Stets guten Rath und Troſt zur Hand für Gram,
Den man nicht ſelber fühlt . . .
Nein, nein, dem predigt jeder von Geduld,
Den ſeines Unglücks Laſt zu Boden drückt;
Doch keines Menſchen Kraft und Muth reicht aus,
So zu moraliſiren, wenn er ſelbſt
Dasſelbe fühlt." (V, 1, 20 ff.)

Dieſe Worte ſind ſelbſtverſtändlich nur für Antonio beſtimmt. Sie richten ſich nicht etwa auch noch an die Kritiker des Dichters.

VI.

Es liegt außerhalb unſerer Aufgabe und braucht hier nicht beſonders ausgeführt zu werden, in welchem Umfange einzelne aus den Jugenddramen uns bekannte Eigenthümlichkeiten ſich in den ſpäteren wiederfinden. Bemerkenswerth ſcheint es uns, daß, trotzdem in den ſpäteren Werken das ſeeliſche Gefüge entwickelter und feiner iſt, uns nicht geringere Maßloſigkeiten und Gewaltſamkeiten begegnen. Man überdenke nur einmal die Fabel des „Lear“: wie handeln die entarteten Töchter, der Herzog von Kornwall und der Baſtard Edmund gegen den König ſelber und gegen Gloſter, dem ein Auge ausgeriſſen, das andere ausgetreten wird! Was hier an Ruchloſigkeit und Beſtialität ſcheuſaliger Verbrechen ohne eine Regung des Gewiſſens verübt wird, ſteht in Nichts hinter dem Schlimmſten zurück, was „Titus Andronikus“ und „Heinrich der Sechſte“ aufweiſen. An Ungeſtüm und Gewalt der Leidenſchaftsausbrüche überſchreiten ſogar einzelne Menſchen, vor allem die, welche im Wahnſinn enden, wie Lear, Konſtanze („König Johann“), Timon, weit das Maß deſſen, was uns früher entgegengetreten iſt. Ebenſo finden wir den unbändigen Freiheitsſinn, der gegen jede Beſchränkung des Eigenwillens ſich auflehnt und durch Befehl oder Widerſpruch zu den heftigſten Aeußerungen getrieben wird. Diomedes ſpricht im Namen Vieler, wenn er dem Troilus, der etwas in befehlendem Tone von ihm verlangt, erwidert:

„Wißt es, Fürſt, ich thu'
Nichts, weil man's fordert; ſagt Ihr: ‚So ſoll's ſein!'
Sag' ich, wie Muth und Ehre fordert: ‚Nein!'“
(Troilus und Kreſſida IV, 4, 134 ff.)

Wenn dies Gefühl auch bei den meiſten Männergeſtalten und vor allem bei den heroiſchen vorhanden iſt, ſo zeigt es ſich doch beſonders ſtark entwickelt bei ſolchen, welche durch

ihre Stellung viel in der Lage ſind, zu befehlen und unnachſichtig auf der Durchführung ihres Willens zu beſtehen, vornehmlich bei Königen und Feldherrn. Wie zornig aufbrauſend ſind Zymbelin und Lear, dieſer beſonders in der Eröffnungsſzene, als Kent ihm beharrlich widerſpricht! Und wenn man Koriolan und Heinrich Percy, den Heißſporn, in maßloſen Zorn, ja in einen Wuthparoxysmus verſetzen will, ſo genügt es, daß man, wie die Tribunen und König Heinrich der Vierte in berechneter Weiſe thun, ihnen durch den Sinn fahre und höhniſch ihren Eigenſinn kreuze. Ueberhaupt ſind auch in den ſpäteren Werken die ſelbſtiſchen Gefühle ſehr ſtark und von großem Einfluß auf das Handeln, während die abgeleiteten nur ſchwach wirken, wie ſich beſonders — ähnlich wie in den Jugendſtücken — in der Politik und in der Liebe zeigt. Hierauf werden wir jedoch erſt bei Betrachtung einzelner Sittlichkeitsideen eingehen können, wie auch dort und überhaupt im Fortgange unſerer Arbeit ſich noch Gelegenheit bieten wird, manche bis jetzt gelaſſene Lücke auszufüllen. Wir gehen nun dazu über, die allgemeinen Bemerkungen, zu denen die ſpäteren Werke — hauptſächlich im Gegenſatz zu den Jugenddramen — uns Anlaß geben, nach beſtimmten Geſichtspunkten zu ordnen.

Drittes Kapitel.

Sittliches Bewußtſein. Verhältniß von Leidenſchaft und Vernunft. Willensfreiheit.

Zunächſt fällt uns auf, daß ein Bewußtſein vorhanden iſt, welches beſtimmte Handlungen als löblich, andere als tadelnswerth erklärt, und daß neben den Handlungen vernunftgemäße Erwägungen einhergehen. Dieſe Erwägungen ſind jedoch nicht von jener analytiſch-räſonnirenden Art, welche die Motive des Handelns unterſucht, über ihre ſittliche Be-

rechtigung und den Vorrang des einen vor dem andern entscheidet: meist treten die Beweggründe, welche zu etwas veranlassen, gar nicht in das Bewußtsein des Handelnden ein, so daß dieser schon deshalb ein eigentliches Urtheil über die sittliche Beschaffenheit seiner Handlungen gar nicht fällt. Aber wo auch der Mensch sich über dieselbe völlig klar ist, hat er diese Kenntniß nicht erlangt auf Grund von vorhergehenden Reflexionen, mit Hilfe deren er sich ins Gedächtniß rief, welche Pflichten ihm in dem gegenwärtigen Augenblicke obliegen und welche von ihnen vor allem gewahrt werden solle: ein inneres Bewußtsein legt vielmehr gefühlsmäßig den Wollungen und Handlungen die Eigenschaft des Löblichen oder Tadelnswerthen bei, ohne daß es dazu eines besonderen Reflexionsaktes bedürfte.

Wesentlich abweichend von andern Dichtern faßt Shakespeare das Verhältniß von Vernunft und Leidenschaft und die Rolle auf, welche sie beim Handeln spielen. Seine Ansicht ist die, daß die Vernunft, welche über Gut oder Böse bei einer Handlung urtheilt, schlechterdings unvermögend ist, aus sich ein Motiv zum Handeln zu liefern, daß dieses vielmehr ausschließlich bestimmt wird durch das Stärkeverhältniß, in dem die Leidenschaften, Triebe und Neigungen des Menschen zu einander stehen, und die Beschaffenheit der Einwirkungen, welche von außen auf dieselben erfolgen. Die Vernunft hat bei ihm auf das Handeln gar keinen Einfluß. Wo immer sie erscheint, begnügt sie sich mit der untergeordneten Stelle eines Sachwalters, der im Dienste der Leidenschaften wirkt. Ihre Thätigkeit beschränkt sich darauf, daß sie für das von den Leidenschaften schon Durchgesetzte nachträglich nun auch Billigungsgründe aufsucht,[1] und daß

---

[1] Daß das diskursive Denken öfters ganz ähnlich verfährt, kann man häufig beobachten. So gesteht Grillparzer („Beiträge zur Selbstbiographie") von sich: „Mein Denken ist immer nur ein Suchen von Gründen, das Resultat war lange vor der Untersuchung da." Der Dichter spricht hier nur das Geheimniß solcher Männer aus, deren

So dient auch Perdita, der unter Schäfern aufgewachsenen Königstochter, ihre niedrige Umgebung nur als wirksame Folie, von der sich ihre mit allem Zauber der Anmuth und feinen Sitte geschmückte Gestalt um so leuchtender abhebt. Jemand rühmt an ihr „den Ausdruck von Adel, wodurch die Natur über ihre Erziehung hervorstrahlt" (Wintermärchen V, 2, 40). Zur Entschuldigung des Antonius wird von Lepidus angeführt, seine Fehler seien

„mehr
Ihm erblich, als erworben, nicht erwählt,
Rein, unabänderlich ihm zubeschieden."
(Antonius und Kleopatra I, 4, 13 ff.)

Wie aber auch ein erworbener Fehler bei dem Menschen so tief einreißen kann, daß er nicht mehr zu beseitigen ist, läßt das gleiche Stück erkennen. Man braucht nur das Gelag auf dem Schiffe des Pompejus zu verfolgen, um zu merken, daß Antonius und Enobarbus, welche zu lange das ägyptische Schwelgerleben gekostet haben, nicht mehr zu retten sind. — In dieser Stärke und Unüberwindlichkeit der Instinkte glauben wir einen der Gründe sehen zu dürfen für die große Milde, mit der Shakespeare die Verirrungen der Leidenschaft beurtheilt. —

III.

1. Die Beschaffenheit der Naturanlage ist daher vor allem bestimmend, wenn Jemand gut oder verwerflich handelt. Niemals werden edle Handlungen ausgeführt, um einem Gebote der Pflicht zu genügen; der Mensch befriedigt mit

---

Vgl. auch das später (S. 181) folgende Zitat aus „Wie es euch gefällt", wo Oliver sich über seinen Bruder Orlando äußert, welcher ungeachtet seiner verwahrlosten Erziehung auch diejenigen Eigenschaften des Edelmannes besitzt, welche nur eine sorgfältige Erziehung verleihen zu können scheint.

ihnen vielmehr nur seine mitleidigen, wohlthätigen und gutartigen Neigungen. Niemals stellt Shakespeare jenen sittlichen Heroismus dar, welcher das als Pflicht Erkannte auch dann noch erfüllt, wenn es gegen starke Neigungen verstößt. Taine weist auf den verschiedenen Charakter hin, welchen eine Handlung des Koriolan bei Plutarch und bei Shakespeare zeigt: „Der Philosoph Plutarch lieh ihm eine schöne philosophische Handlung, indem er sagte, er habe bei der Plünderung Koriolis Sorge getragen, seinen Wirth zu retten. Der Koriolan Shakespeares hat wohl die gleiche Absicht, denn er ist im Grunde gutmüthig; aber als Lartius ihn nach dem Namen des armen Volskers fragt, um ihn in Freiheit setzen zu lassen, antwortet er gähnend:

‚Beim Jupiter! vergessen;
Ich bin ermüdet, mein Gedächtniß stumpf.
Ist hier kein Wein?‘ (I, 9, 90 ff.)

Ihm ist warm, er hat gefochten und muß trinken; er läßt seinen Volsker in Fesseln und denkt nicht mehr an ihn.“ [1]

Tugend ist daher bei Shakespeare nur dann vorhanden, wenn man unter ihr die stete unbeabsichtigte Uebereinstimmung zwischen dem Wollen und Sollen versteht: entweder ist der Mensch so glücklich beanlagt, daß sein Begehren sich niemals auf etwas sittlich Verwerfliches richtet, oder aber er bleibt vor allen Lagen bewahrt, in welchen seine tadelnswerthen, fehlerhaften Triebe geweckt und entzündet würden. — Auch von der Tugend der Shakespeareschen Frauengestalten kann man nur uneigentlich reden. Sie besitzen meist eine wunsch- und begierdelose Reinheit, welche noch von keiner Regung eines unlauteren Verlangens getrübt wurde, aber sie sind nur unschuldig, nicht etwa sittlich, wie Lessings Emilia und so viele französische Roman- und Tragödienheldinnen.

---

[1] Bemerkenswerth sind die Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten, welche der naturalistische Roman aufweist. Vgl. etwa Taine über Balzac in den „Nouveaux Essais“.

2. Aehnlich verhält es sich mit den Böſewichten Shakeſpeares. Sie begehen ihre ruchloſen Thaten vor allem, um ihren entſchieden laſterhaften Inſtinkten genugzuthun, nicht eigentlich beſtimmter Zwecke halber. Die vorgeſchützte Privatrache oder ein Vortheil, der dabei herausſpringen kann, wirken immer nur als ſekundäre Anläſſe: ſie begründen nur, weshalb gerade dieſer Schurkenſtreich und nicht ein anderer begangen wurde — um ihn wirklich zu erklären, muß man vielmehr zurückgehen auf ein oft von Grund aus böſes Naturell. Etliche von Shakeſpeares Böſewichten thun das Böſe aus reiner Luſt am Böſen.[1]

---

[1] A. Krauß in ſeiner lehrreichen „Pſychologie des Verbrechens“ bildet eine eigene Verbrecherkategorie aus den „Bösartigen“. Wir geben einige Ausführungen von ihm hier wieder, weil ſie nicht nur zur Erläuterung des hier folgenden Charakters dienen, ſondern auch ſpäter bei der Beſprechung Jagos uns von Nutzen ſein können.

„Der Dämoniſche, deſſen Lebensprinzip die Verneinung, Verhöhnung, Vernichtung iſt, findet in der dem Andern bereiteten Unluſt ſeine höchſte Luſt, ſeinen geiſtigen Hochgenuß. Nur im Sinnengenuſſe zieht er dem Negativen das Poſitive vor. Es iſt unzweifelhaft, daß der Dämonismus als ausgeſprochenes Charaktergepräge jezuweilen angeboren iſt. Aber es iſt dies ein ſeltener Fall. In der weitaus großen Mehrzahl der Erſcheinungen bildet er ſich erſt im Leben aus als Reaktion gegen die Unbilden des Lebens, gegen Mißgeſchick und Verfolgung, gleichviel ob dieſe mehr oder weniger ſelbſtverſchuldet ſind. [Vgl. hier die beiden Baſtarde Shakeſpeares, Edmund und Don Juan, den nachgeborenen Bruder bei Schiller, Franz Moor, und den in ſubalternen Stellungen ſich bewegenden Jago, der ſich für dieſelben zu bedeutend vorkommt.] Der Dämoniſche als ſolcher iſt nicht nothwendig Verbrecher im engeren Sinne des Worts. In anarchiſchen Lebenskreiſen oder Zeitperioden freilich hätte er ſich ſelbſt keinen Zwang angethan, aber im Territorium geſetzlicher Ordnung weiß er ſich, wenn Intelligenz und Kultur ihn etwas gezogen haben, dem Prokruſtesbett des ſittlichen Zwangs zurechtzufügen und ſich mit Kleinerem zu begnügen, woran er es dann auch nicht fehlen läßt. Hohn, Lüge und Intrigue, verſteckte Bosheiten aller Art, in dieſem Elemente bewegt er ſich wie der Fiſch im Waſſer . . .

Betrachten wir einmal den Baſtard in „Viel Lärm um Nichts“. Der Prinz Don Juan, ein verbiſſener Menſchenfeind, zu deſſen Menſchenhaß gekränkter Stolz und Ehrgeiz ſehr viel beigetragen haben werden, kennt nur ein Vergnügen, Unheil zu ſtiften. Sein Diener macht ihm wegen ſeiner unmäßigen Traurigkeit Vorſtellungen und bemerkt ihm, da er ſich neulich mit ſeinem Bruder Don Pedro überworfen gehabt und nun wieder in Gnaden aufgenommen worden ſei, müſſe er ſuchen, deſſen gute Stimmung gegen ihn zu erhalten. Darauf Juan:

„Ich wär' lieber ein Dorn im Zaun, als eine Roſe in ſeiner Gnade; und es ſagt meinem Blut mehr zu, von allen gehaßt zu ſein, als ein Betragen zu modeln, um irgend jemands Liebe zu erſchleichen. Wenn man mir drum nicht nachſagen darf, ich ſei ein ſchmeichleriſcher Biedermann, ſo kann man doch nicht leugnen, daß ich ein aufrichtiger Schelm bin. Man traut mir mit einem Maulkorb und läßt mich frei mit einem Block; darum bin ich entſchloſſen, nicht zu ſingen; hätt' ich mein Maul frei, ſo biſſ' ich; hätt' ich meine Freiheit, ſo thät' ich, was mir gefiele. Bis dahin laß mich ſein, was ich bin, und ſuche mich nicht zu ändern.“ (I, 3, 27 ff.)

Jemand kommt hinzu mit der Neuigkeit, daß eine Heirath im Werk ſei, und ſofort fragt Don Juan:

„Ließe ſich denn auf den Grund nicht ein Unheil bauen? Wer iſt der Narr, der ſich der Unruh vermählt?“

„Der Intriguant iſt vollendeter Dämoniker. Es gibt Individuen, deren ganzes Leben mit Intriguen ausgefüllt iſt, die ſonſt aber die Linie der geſetzlichen Ordnung nicht überſchreiten. Sie brauchen aber auch das gar nicht, denn ihr Lebenselement iſt ein reiches und dankbares. Andern durch Hin- und Hertragen Unluſt zu bereiten, ihr Leben zu verbittern, in Genoſſenſchaften Spaltung und Unfrieden zu ſtiften, Freundſchaften zu zerſprengen, überall Liebe, Ehrfurcht, Bewunderung in Haß und Verachtung zu verwandeln, das ſind doch Dinge, welche oft gelingen und viel Wolluſt bereiten, denen alſo das ganze Leben zu widmen reichlich lohnt.“ (S. 234 ff.)

Der kundige Pſycholog bemerkt dann ausdrücklich zu einem Falle, daß er ihn anführe, „obgleich die Intrigue, die den Helden diesmal zu Fall gebracht, einem ganz ſpeziellen Zwecke diente, alſo nicht aus bloßer dämoniſcher Luſt hervorging“.

Der erste Gedanke, den jene Mittheilung bei ihm hervorruft, ist der, daß sich hier vielleicht die Möglichkeit zu einem Schurkenstreiche darbiete. Erst dann kommt für ihn die Person in Betracht, gegen welche derselbe sich richten würde. Als er erfährt, daß dies Klaudio sei, die rechte Hand seines Bruders, findet er sofort auch reichlich Gründe, weshalb er diesem im Besonderen gram sein müsse:

„Das kann Nahrung geben für meinen Mißmuth. Dieser junge Glückspilz hat allen Ruhm von meinem Fall; kann ich ihm auf irgend eine Weise ein Bein stellen, so schätz' ich mich auf alle Weise glücklich."

Aber man kann genau erkennen, was Haupt- und Gelegenheitsanlaß für sein Handeln ist.

Zuvörderst macht der Prinz noch einen Versuch, Don Pedro und Klaudio mit einander zu entzweien: die Wahrheit kommt jedoch bald an den Tag, und seine Mühe war umsonst. Mit diesem ersten Versuche ist Don Juan jedoch nicht zufriedengestellt: er geht daher mit Freuden auf den Vorschlag seines Dieners Borachio ein, einen Strich durch diese Heirath zu machen:

„Jeder Schlagbaum, jeder Strich, jedes Hinderniß wird Arznei für mich sein; ich bin krank aus Haß gegen ihn; und alles, was seiner Neigung in den Weg kommt, geht einen Weg mit meiner." (II, 2, 4 ff.)

Man bemerke, wie die feindselige Gesinnung des Prinzen gegen Klaudio inzwischen noch erheblich gewachsen ist: das Mißlingen des ersten Anschlags trägt viel dazu bei, dann steigert aber auch Don Juan selber sich in seinem Haß, um seine ruchlose That so besser vor sich zu begründen und sich mehr zu einer solchen anzuspornen.

Borachios Plan zielt darauf ab, Hero, die Braut Klaudios, als ein sittenloses Weib hinzustellen, und seine Beweise sollen ausreichen, um „den Prinzen zu täuschen, Klaudio zu quälen, Hero zu Grund zu richten und Leonato zu töten". Don Juan verlangt nichts Besseres.

„Macht's ihnen nur Verdruß, so will ich alles unternehmen ... Das mag so viel Unheil decken, als es will, ich bringe es gleich in Gang. Sei geschickt in der Ausführung, und tausend Dukaten sind dein Lohn." —

Dieſen aufs Böſe gerichteten Sinn, der eine ſchlimme That hauptſächlich aus Luſt am Böſen vollführt, finden wir auch bei der Königin im „Zymbelin“. Wohl wirken Ehrſucht und Liebe zu ihrem Sohne Kloten erheblich mit, um ihren Anſchlägen Ziel und Richtung zu geben; welches in Wahrheit die treibenden Kräfte in ihrem Innern ſind, erfahren wir vollſtändig erſt, als ſie nach dem Scheitern ihrer Pläne im Wahnſinn endigt. Da nämlich

„Bot ſie in ſchamloſer Verzweiflung Göttern
Und Menſchen Trotz; that ihre Pläne kund;
Bereute, daß ihr Unheil nicht gediehn;
Und ſtarb verzweifelnd.“ (V, 5, 58 ff.)

IV.

Bei Shakeſpeare iſt in den Gefühlen immer ein Element enthalten, welches außer dem Bereiche des Wollens und meiſt auch außer dem Bereiche des Bewußtſeins liegt. Einzelne ſeiner Menſchen werden von unerklärlichen Stimmungen beherrſcht, über die ſie ſich nicht Rechenſchaft zu geben und deren ſie nicht Meiſter zu werden vermögen. Für die Melancholiker des Dichters liegt ein trüber Flor über der ganzen Welt, der es ihnen unmöglich macht, durch irgend einen Eindruck freudig erregt zu werden.[1] Antonio im „Kaufmann von Venedig“ ſagt ſo von ſich:

„Fürwahr, ich weiß nicht, was mich traurig macht:
Das langweilt mich; ihr ſagt, es langweilt euch;
Doch wie ich's fing, fand oder dazu kam,

[1] Den Gegenſatz der Shakeſpeareſchen Melancholiker zu verwandten Charakteren der franzöſiſchen Litteratur entwickelt mit bekannter Schärfe Taine („Geſchichte der engliſchen Litteratur“): „Der Unterſchied zwiſchen Jaques und Molières Alceſt iſt der zwiſchen einem Miſanthropen aus Vernunftsgründen und einem ſolchen aus Einbildung. Jaques murrt nicht, ſondern iſt betrübt; er räſonnirt nicht, ſondern wird gerührt; er beſitzt nicht den ſtreitbaren Geiſt eines reformatoriſchen Sittenpredigers, ſondern eine kranke, lebensmüde Seele.“

Von was für Stoff es ist, woraus erzeugt,
Das soll ich erst erfahren;
Und solchen Dummkopf macht aus mir die Schwermuth,
Ich kenne mit genauer Noth mich selbst." (I, 1, 1 ff.)

Umsonst erschöpfen daher die Freunde ihren Witz, um eine Erklärung für die räthselhafte Melancholie des edlen Antonio aufzufinden.

In dem gleichen Werke vertheidigt Shylock seinen der Billigkeit und seinem Vortheil in gleichem Maße widerstreitenden Entschluß, auf seinem Schein zu bestehen, mit den Worten:

„Ihr fragt, warum ich lieber ein Gewicht
Von schnödem Fleisch will haben, als dreitausend
Dukaten? Drauf will ich nicht Antwort geben;
Doch jetzt, daß mir's so ansteht; ist dies Antwort?
Wie, wenn mich eine Ratt' im Hause plagt
Und ich, sie zu vergiften, nun dreitausend
Dukaten geben will? Ist's noch nicht Antwort gnug?
Der eine kann kein schmatzend Ferkel ausstehn,
Der eine wird beim Anblick toll von Katzen;
Wenn andern durch die Nas' die Sackpfeif' singt,
Können den Harn sie nicht mehr halten; Triebe,
Der Leidenschaften Meister, lenken sie
Nach Lust und Abneigung. (For affection,
Master of passion, sways it to the mood
Of what it likes or loathes.) Nun, Euch zur Antwort:
Wie sich kein rechter Grund hier geben läßt,
So weiß ich keinen Grund, will keinen sagen
Als eingewohnten Haß und Widerwillen
Wider Antonio, daß ich so verfolg'
Ein mir nachtheilig Recht."[1] (IV, 1

Nach Shylock läßt sich für seine Leidenschaften, den
er handeln will, ebensowenig ein ausreichender Gr

[1] Es ist vielleicht nicht zufällig, wenn die folgend
daß über die seltsame Erscheinung der Sympath
Neigung, daß diese Sympathie sich ebenso
die Anziehung, die Ela
wohl über

als dafür, warum der eine oder andere, gemäß der Beschaffenheit seines besonderen körperlichen Organismus, auf bestimmte äußere Reize seltsame, von seinem Willen unabhängige Verrichtungen vornehme.

Dies irrationale Element in den Gefühlen betont auch ein Wort Olivers in „Wie es euch gefällt". Er haßt tödlich seinen jüngern Bruder Orlando und möchte ihn gerne durch gemeine Hinterlist aus dem Weg schaffen:

„Ich hoffe, ihn los zu werden; denn meine Seele, ich weiß zwar nicht, warum, hasset nichts so sehr als ihn. Doch ist er von sanftem Gemüth, nicht belehrt und dennoch unterrichtet, voll edlen Trachtens, von jedermann bis zur Verblendung geliebt und in der That so fest im Herzen der Leute, besonders meiner eigenen, die ihn am besten kennen, daß ich darüber ganz gering geschätzt werde."
(I, 1, 170 ff.)

Orlando hat Oliver nichts zu leide gethan, weshalb dieser Vergeltung üben sollte. Ja, es sind gerade Orlandos Tugenden, welche, wie öfters bei unserm Dichter, in der Brust des Schurken leidenschaftlichen Haß und Neid erwecken und ihn zu abgefeimten Bubenstücken aufstacheln.

Es ist nicht zu übersehen, daß Oliver nicht, wie vielleicht ein anderer Dichter motivirt hätte, durch Habgier zu seiner unbrüderlichen und knauserigen Handlungsweise gegen Orlando bewogen wird. Denn während er diesem die in dem väterlichen Testamente ausgesetzten tausend Kronen verweigert, unterhält er seinen andern Bruder Jaques auf der Schule, und „das Gerücht sagt goldene Dinge von seinen Fortschritten". (I, 1, 6.)

Donna Felicia ebensowenig übel nehmen kann, daß sie, von der Zaubergewalt dieses geheimnißvollen Zuges bezwungen, sich nicht erwehren konnte, für unsern Helden etwas zu empfinden, das sie noch nie empfunden hatte, als man es einem gewissen Regulo Vasconi übel auslegen konnte, daß er, nach Scaligers Bericht, das Wasser nicht zurückhalten konnte, sobald er eine Sackpfeife hörte." („Don Sylvio von Rosalva." Drittes Buch. Zehntes Kapitel, gegen Schluß.)

V.

Gemäß ſolchen Grundanſchauungen nimmt Shakeſpeare an, daß Vernunftgründe und vernünftige Erwägungen nie im Stande ſeien, über ein Gefühl Herr zu werden. Das Zureden und Beſchwichtigen, um einen leidenſchaftlich Erregten zur Ruhe zu bringen, hat ſogar meiſtens die entgegengeſetzte Wirkung: es macht ihn ungeduldig, reizt ihn nur noch mehr und ſteigert ſein Gefühl, ſtatt dasſelbe zu mäßigen.[1] Man ſehe nur in „Viel Lärm um Nichts“ die Unterredung Leonatos, welcher außer ſich iſt vor Schmerz über die ſeiner Tochter angethane Beſchimpfung, mit ſeinem Bruder Antonio, der ihn zu tröſten ſucht:

Antonio.

„Wenn Ihr ſo fortfahrt, tötet Ihr Euch ſelbſt.
Es iſt nicht klug, dem Kummer gegen ſich
So beizuſtehn.

Leonato.

Spar' deinen Rath, ich bitt' dich.
Denn er fällt ſo vergebens in mein Ohr,
Wie Waſſer in ein Sieb: mir keinen Rath.
. . . . . Man hat, mein Bruder,
Stets guten Rath und Troſt zur Hand für Gram,
Den man nicht ſelber fühlt;[2] doch, fühlt man ihn,

---

[1] Brabantio ſagt:

„Worte ſind Worte: ich hörte nie zuvor,
Daß man zu wundem Herzen drang durch's Ohr.“
(Othello I, 3, 218 ff.)

[2] « Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui. » (Larochefoucauld.)

Aehnlich ſagt in unſerm Stücke Benedikt: „Jeder kann den Schmerz bemeiſtern, nur nicht der, der ihn hat.“ (III, 2, 28.)

Es iſt Grund zu der Annahme vorhanden, daß Shakeſpeare über Fühlloſigkeit gegen Schmerz und andere „Athletentugenden“, um einen Ausdruck Heinrichs von Kleiſt anzuwenden, ebenſo wie dieſer unſer Dichter gedacht habe.

So wird der Rath zur Leidenſchaft, der erſt
Der Wuth ſelbſt Arzenei verſchreiben wollte,
Des Wahnſinns Macht mit ſeidnem Faden feſſeln,
Das Leid mit Luſt, die Qual mit Worten bannen:
Nein, nein, dem predigt jeder von Geduld,
Den ſeines Unglücks Laſt zu Boden drückt;
Doch keines Menſchen Kraft und Muth reicht aus,
So zu moraliſiren, wenn er ſelbſt
Dasſelbe fühlt: drum gib mir keinen Rath;
Mein Schmerz ſchreit lauter als Ermahnungen.

Antonio.

So hat der Mann dem Kinde nichts voraus.

Leonato.

Still, ſtill; ich will nichts ſein als Fleiſch und Blut;
Denn noch bis jetzt gab's keinen Philoſophen,
Der mit Geduld das Zahnweh konnt' ertragen,
Wie ſehr ſie auch der Götter Sprache ſchrieben,
Ein Schnippchen ſchlugen gegen Schmerz und Leid."[1] (V, 1, 1 ff.)

In offenbar ironiſcher Abſicht kehrt übrigens in derſelben Szene Shakeſpeare die Situation der Brüder um. Antonio, welcher ſich in leidenſchaftlichen Worten gegen die Beleidiger ihrer Familienehre wendet, mit denen ſie eben zuſammentreffen, wehrt nun ebenſo ungeduldig die Einreden und Beruhigungsverſuche Leonatos ab, wie dieſer vorher die ſeinen. (V, 1, 80 ff.)

2. Shakeſpeare theilt nicht die von andern Dichtern und Philoſophen vertretene Meinung, daß die Ueberzeugung, wie fehlerhaft der eigene Charakter, wie unvernünftig oder unſittlich eine Handlungsweiſe ſei, nun auch einen Einfluß auf Charakter und Handlungsweiſe zu äußern vermöge. In „Ende gut, Alles gut" bemerkt erſtaunt einer der Edelleute über den Parolles, der eben in einem Selbſtgeſpräche

---

[1] « La philosophie triomphe aisément des maux à venir, mais les maux présents triomphent d'elle. » (Larochefoucauld.)

seine ganze Erbärmlichkeit enthüllt hat: „Ist's möglich, kann er wissen, was er ist, und sein, was er ist?" Auch die übrigen Lumpe und Verbrecher Shakespeares sind sich über den sittlichen Charakter ihrer Handlungen völlig klar, aber diese Klarheit bleibt für ihr Handeln gänzlich unfruchtbar.

Angelo in „Maß für Maß", der für den abwesenden Fürsten die Regierung führt, wird von Isabella um das Leben ihres zum Tode verurtheilten Bruders bestürmt. Zu seinem Unglück verliebt sich der Regent in die schöne Bittstellerin und strebt auf ruchlose Weise nach ihrem Besitz. In einem Monologe sehen wir ihn mit seiner Leidenschaft ringen und im Gebete gegen sie ankämpfen, ohne daß er doch den Sieg erlangte:

„Ich bet' und sinne, doch Gebet und Sinn,
Sie streben auseinander. Leere Worte
Hat Gott, indeß mein Sinn, taub für die Zunge,
An Isabella ankert. Mir im Munde
Bleibt Gott, als müßt' ich diesen Namen kauen,
Im Herzen aber schwillt die starke Sünde,
Die meinen Sinn erfaßt; der Staat, mein Studium,
Macht wie ein guter Spruch, den oft man las,
Unlust und Langweil. Ja, die ernste Würde,
In die — hör's keiner! — meinen Stolz ich setzte,
Ich tauscht' sie gern um eine eitle Feder,
Die durch die Luft hinschwebt. O Rang! o Form!
Wie oft durch äußre Schal' und Tracht erzwingst du
Ehrfurcht von Thoren, ja, lockst Weisere
Durch deinen falschen Schein! Ja, Blut bleibt Blut!
Man schreib': „ein Engel" auf des Teufels Horn,
's bleibt doch des Teufels Wappen."
(II, 4, 1 ff., bei Koch III, 1, 1 ff.)

Man höre ferner Proteus in den „Beiden Edelleuten von Verona", der aus Liebe zu Silvia, der Geliebten seines Freundes Valentin, diesen und seine eigene frühere Geliebte Julia zu verrathen im Begriff ist:

„Verlass' ich Julia, brech' ich meinen Eid;
Lieb' ich schön Silvia, brech' ich meinen Eid;
Kränk' ich den Freund, brech' ich 'nen heil'gen Eid!

Und doch die Macht, die lieh den erſten Schwur,
Reizt mich zu ſolch dreifachem Eidesbruch.
Den Eid wollt' Liebe, Liebe will den Meineid.
O ſüß verlockende Lieb' haſt du gefehlt,
Lehr' mir, den du verführt, Entſchuldigung!
Zuerſt verehrt' ich einen Stern voll Glanz,
Nun bet' ich an die Himmelsſonne ſelbſt.
Bedacht bricht man den unbedachten Eid;
Dem fehlt der Witz, dem feſter Wille fehlt,
Den Witz zu lehren, gut für ſchlecht zu tauſchen.
Pfui, pflichtvergeſſne Zunge! nennſt du ſchlecht
Sie, deren Hoheit du ſo oft beſchworſt
Mit zwanzigtauſend herzbeſtärkten Eiden.
Ich kann von Lieb' nicht laſſen, thu's indeß;
Doch da laſſ' ich von ihr, wo ich ſollt' lieben.
Julia verlier' ich, Valentin verlier' ich:
Behalt' ich ſie, ſo muß ich mich verlieren;
Verlier' ich ſie, find' ich, durch den Verluſt
Für Valentin, mich ſelbſt, für Julia, Silvia.
Ich liebe mehr mich ſelbſt, als meinen Freund:
Denn ſtets am werthſten iſt die Lieb' an ſich.
Und Silvia — bei dem Gott, der ſchön ſie ſchuf! —
Macht Julia zur ſonnverbrannten Mohrin.
Ich will vergeſſen denn, daß Julia lebt,
Gedenkend, daß mein Lieben für ſie todt;
Und Valentin betrachte ich als Feind,
Der mir die ſüßre Freundin, Silvia, raubt.
Ich kann nicht länger treu mir ſelber ſein,
Begeh' ich nicht Verrath an Valentin." (II, 6, 1 ff.)

Bei Proteus iſt wie bei Angelo das Bewußtſein von dem verbrecheriſchen Charakter ſeiner Handlung nicht ſtark genug, dieſe auch wirklich zu verhindern. Wohl aber bemüht er ſich, ſeine Handlung vor ſich ſelber zu beſchönigen, durch Sophismen ihr den Schein der Unſittlichkeit zu nehmen — allerdings ohne daß das Gewiſſen dadurch wirklich getäuſcht würde.

VI.

Proteus bildet am beſten den Uebergang zu einer andern Gruppe von Erſcheinungen, bei welchen die Leidenſchaft ihre

heirathen: — man ſoll mich nicht für übermüthig halten. — Wohl dem, der hört, was man an ihm ausſetzt, und es abſtellen kann. Sie ſagen, das Fräulein ſei ſchön: das iſt die Wahrheit, ich kann's bezeugen; — und tugendhaft: — ſo iſt's, ich kann's nicht leugnen; und klug, — außer in ihrer Liebe zu mir. — Nun freilich, das iſt kein Zuwachs zu ihrem Witz, aber auch kein großer Beweis ihrer Thorheit; denn ich will mich ſchrecklich in ſie verlieben. — Dann werden vielleicht ein paar alte Fetzen und Brocken von Witz an mir verbraucht, weil ich ſo lang über's Heirathen geſpöttelt. Aber ändert ſich denn nicht der Geſchmack? Man liebt oft in ſeiner Jugend ein Gericht, das man im Alter nicht mag. Sollen Poſſen und Sentenzen und ſolche Papierkugeln des Gehirns einen Mann aus der Bahn ſeiner Launen ſchrecken? Nein, die Welt muß bevölkert werden. Als ich ſagte, ich wolle ſterben als Junggeſell, dacht' ich nicht zu leben, bis ich verheirathet wäre." (II, 3, 232 ff.)

VII.

Wo der Menſch ganz und gar von ſeinen Leidenſchaften beherrſcht wird, braucht man nur deren Zuſammenſetzung genau zu kennen, damit alle Verſuche, ihn zu beſtimmten Handlungen zu veranlaſſen, von Erfolg gekrönt ſeien. Benedikt und Beatrice, von denen wir eben ſprachen, laſſen ſich durch eine ſcherzhafte Veranſtaltung kopfüber in Liebe hineinjagen und haben in einem Augenblick allen Abſcheu vor der Ehe und dem andern Geſchlecht vergeſſen. Achilles und Ajax (in „Troilus und Kreſſida") werden, wie das Läſtermaul des Therſites ſich ausdrückt, von Neſtor und Ulyſſes „wie Zugochſen eingeſpannt, um den Krieg umzupflügen"; Brutus läßt ſich von Kaſſius zu einer Verſchwörung und zum Morde Cäſars entflammen, und in der Hand des verſchlagenen Jago ſind beinahe alle Perſonen des „Othello", der Held ſelber, Desdemona, Kaſſio, Roderigo nur beſeelte Marionetten, deren Bewegungen er am Schnürchen lenkt und deren Handlungen er mit abſoluter Sicherheit vorausberechnet. Vor allem bemerken wir an den Helden der Leidenſchaftstragödien dieſe große Beſtimmbarkeit: zu Brutus und Othello, welche wir

ſchon genannt haben, ſind beſonders noch Makbeth und Koriolan hinzuzufügen. Auf dieſe Eigenthümlichkeit der Menſchen Shakeſpeares geht das bekannte Wort Goethes, ſie glichen Uhren, „deren Zifferblatt und Gehäuſe man von Kryſtall gebildet hätte“. Wir ſehen in ihr inneres Triebwerk völlig hinein und können verfolgen, wie ein Druck auf dieſe oder jene Feder ſofort eine Anzahl Räder in Bewegung ſetzt. Zwei Beiſpiele von den vielen, welche uns des Dichters Dramen darbieten, mögen hier eine nähere Betrachtung finden: Julius Cäſar und Koriolan.

1. Als die Verſchworenen, die eben bei Brutus Cäſars Ermordung verabredet haben, auseinander gehen wollen, gibt Kaſſius zu bedenken, ob Cäſar, der kürzlich abergläubiſch geworden ſei, wegen der Wunderdinge der letzten Nacht auch zum Kapitol kommen werde. Darauf bemerkt Decimus Brutus:

„Das fürchtet nimmer; wenn er das beſchloß,
So übermeiſtr' ich ihn! Er hört es gern,
Das Einhorn laſſe ſich mit Bäumen fangen,
Der Löw' im Netz, der Elefant in Gruben,
Der Bär mit Spiegeln und der Menſch durch Schmeichler.
Doch ſag' ich ihm, daß er die Schmeichler haßt,
Bejaht er es, am meiſten dann geſchmeichelt.
Laßt mich gewähren,
Denn ich verſtehe ſein Gemüth zu lenken,
Und will ihn bringen auf das Kapitol.“ (II, 1, 202 ff.)

Und in der That werden auch die Dienſte des Decimus nothwendig.

Cäſar iſt ungeachtet der Schreckniſſe der letzten Nacht und des Abrathens der Auguren entſchloſſen, in den Senat zu gehen. Das Selbſtgefühl des Herrſchers und Feldherrn, welcher dem Tod ſo oft in der Schlacht getrotzt, leidet empfindlich darunter, wenn er eine Handlung vornähme, welche in ſeinen eigenen oder fremden Augen mit dem Makel der Furcht behaftet wäre. Schließlich bewegt ihn doch das Drängen ſeiner Gemahlin Kalpurnia, ihr zu Liebe ſeinen Vorſatz aufzugeben.

heirathen: — man ſoll mich nicht für übermüthig halten. — Wohl dem, der hört, was man an ihm ausſetzt, und es abſtellen kann. Sie ſagen, das Fräulein ſei ſchön: das iſt die Wahrheit, ich kann's bezeugen; — und tugendhaft: — ſo iſt's, ich kann's nicht leugnen; und klug, — außer in ihrer Liebe zu mir. — Nun freilich, das iſt kein Zuwachs zu ihrem Witz, aber auch kein großer Beweis ihrer Thorheit; denn ich will mich ſchrecklich in ſie verlieben. — Dann werden vielleicht ein paar alte Fetzen und Brocken von Witz an mir verbraucht, weil ich ſo lang über's Heirathen geſpöttelt. Aber ändert ſich denn nicht der Geſchmack? Man liebt oft in ſeiner Jugend ein Gericht, das man im Alter nicht mag. Sollen Poſſen und Sentenzen und ſolche Papierkugeln des Gehirns einen Mann aus der Bahn ſeiner Launen ſchrecken? Nein, die Welt muß bevölkert werden. Als ich ſagte, ich wolle ſterben als Junggeſell, dacht' ich nicht zu leben, bis ich verheirathet wäre." (II, 3, 232 ff.)

VII.

Wo der Menſch ganz und gar von ſeinen Leidenſchaften beherrſcht wird, braucht man nur deren Zuſammenſetzung genau zu kennen, damit alle Verſuche, ihn zu beſtimmten Handlungen zu veranlaſſen, von Erfolg gekrönt ſeien. Benedikt und Beatrice, von denen wir eben ſprachen, laſſen ſich durch eine ſcherzhafte Veranſtaltung kopfüber in Liebe hineinjagen und haben in einem Augenblick allen Abſcheu vor der Ehe und dem andern Geſchlecht vergeſſen. Achilles und Ajax (in „Troilus und Kreſſida") werden, wie das Läſtermaul des Therſites ſich ausdrückt, von Neſtor und Ulyſſes „wie Zugochſen eingeſpannt, um den Krieg umzupflügen"; Brutus läßt ſich von Kaſſius zu einer Verſchwörung und zum Morde Cäſars entflammen, und in der Hand des verſchlagenen Jago ſind beinahe alle Perſonen des „Othello", der Held ſelber, Desdemona, Kaſſio, Roderigo nur beſeelte Marionetten, deren Bewegungen er am Schnürchen lenkt und deren Handlungen er mit abſoluter Sicherheit vorausberechnet. Vor allem bemerken wir an den Helden der Leidenſchaftstragödien dieſe große Beſtimmbarkeit: zu Brutus und Othello, welche wir

ſchon genannt haben, ſind beſonders noch Makbeth und Koriolan hinzuzufügen. Auf dieſe Eigenthümlichkeit der Menſchen Shakeſpeares geht das bekannte Wort Goethes, ſie glichen Uhren, „deren Zifferblatt und Gehäuſe man von Kryſtall gebildet hätte“. Wir ſehen in ihr inneres Triebwerk völlig hinein und können verfolgen, wie ein Druck auf dieſe oder jene Feder ſofort eine Anzahl Räder in Bewegung ſetzt. Zwei Beiſpiele von den vielen, welche uns des Dichters Dramen darbieten, mögen hier eine nähere Betrachtung finden: Julius Cäſar und Koriolan.

1. Als die Verſchworenen, die eben bei Brutus Cäſars Ermordung verabredet haben, auseinander gehen wollen, gibt Kaſſius zu bedenken, ob Cäſar, der kürzlich abergläubiſch geworden ſei, wegen der Wunderdinge der letzten Nacht auch zum Kapitol kommen werde. Darauf bemerkt Decimus Brutus:

„Das fürchtet nimmer; wenn er das beſchloß,
So übermeiſtr' ich ihn! Er hört es gern,
Das Einhorn laſſe ſich mit Bäumen fangen,
Der Löw' im Netz, der Elefant in Gruben,
Der Bär mit Spiegeln und der Menſch durch Schmeichler.
Doch ſag' ich ihm, daß er die Schmeichler haßt,
Bejaht er es, am meiſten dann geſchmeichelt.
Laßt mich gewähren,
Denn ich verſtehe ſein Gemüth zu lenken,
Und will ihn bringen auf das Kapitol.“ (II, 1, 202 ff.)

Und in der That werden auch die Dienſte des Decimus nothwendig.

Cäſar iſt ungeachtet der Schreckniſſe der letzten Nacht und des Abrathens der Auguren entſchloſſen, in den Senat zu gehen. Das Selbſtgefühl des Herrſchers und Feldherrn, welcher dem Tod ſo oft in der Schlacht getrotzt, leidet empfindlich darunter, wenn er eine Handlung vornähme, welche in ſeinen eigenen oder fremden Augen mit dem Makel der Furcht behaftet wäre. Schließlich bewegt ihn doch das Drängen ſeiner Gemahlin Kalpurnia, ihr zu Liebe ſeinen Vorſatz aufzugeben.

Kalpurnia.

„Ach, mein Gatte!
In Zuverſicht geht Eure Weisheit unter.
Geht heute doch nicht aus; nennt's meine Furcht,
Die Euch zu Hauſe hält, nicht Eure eigne.
Wir ſenden Mark Anton in den Senat,
Zu ſagen, daß Ihr unpaß heute ſeid.
Laßt mich auf meinen Knieen dies erbitten.

Cäſar.

Ja, Mark Anton ſoll ſagen, ich ſei unpaß;
Und dir zulieb will ich zu Hauſe bleiben.
Sieh, Decimus Brutus kommt; der ſoll's beſtellen."
(II, 2, 48 ff.)

Als Decimus bittet, ihm nun auch den Grund des Ausbleibens mitzutheilen, damit man ihn nicht auslache, wenn er mit ſeiner Meldung komme, erzählt Cäſar, Kalpurnia habe ihn im Traume aus vielen Wunden bluten geſehen, und viele Römer ſeien gekommen und hätten lächelnd ihre Hände darein getaucht. Das habe ſie für Unglück bedeutend angeſehen und Cäſarn knieend gebeten, zu Hauſe zu bleiben. Decimus gibt dem Traume eine andere Deutung, welche mehr den Neigungen Cäſars gemäß iſt, er ſchmeichelt dann einem ſeiner liebſten Wünſche und rührt ſchließlich die empfindlichſte Saite bei ihm, die Furcht vor dem Scheine der Furcht:

Decimus.

„Ihr habt den Traum ganz irrig ausgelegt,
Es war ein ſchönes, glückliches Geſicht.
Eur Bildniß, Blut aus vielen Wunden ſpritzend,
Worein ſo viele Römer lächelnd tauchten,
Bedeutet, ſaugen werd' aus Euch das große Rom
Belebend Blut; und große Männer werden
Nach Heiligthümern und nach Ehrenpfändern
Sich drängen. Das bedeutet dieſer Traum.

Cäſar.

Auf dieſe Art habt ihr ihn wohl erklärt.

Decimus.

Ja, wenn Ihr erſt gehört, was ich Euch melde.
Wißt denn: an dieſem Tag will der Senat
Dem großen Cäſar eine Krone geben.
Wenn Ihr nun ſagen laßt, Ihr wollt nicht kommen,
So kann es ſie gereun. Auch ließ' es leicht
Zum Spott ſich wenden; jemand ſpräche wohl:
‚Verſchiebt die Sitzung bis auf andre Zeit,
Wann Cäſars Gattin beßre Träume hat.'
Wenn Cäſar ſich verſteckt, wird man nicht flüſtern:
‚Seht, Cäſar fürchtet ſich'?
Verzeiht mir, Cäſar! meine Herzensliebe
Heißt dies mich über Eur Verhalten ſprechen,
Und Schicklichkeit ſteht meiner Liebe nach.

Cäſar.

Wie thöricht ſcheint nun Eure Angſt, Kalpurnia!
Ich ſchäme mich, daß ich ihr nachgegeben.
Reicht mein Gewand mir her, denn ich will gehn."
(II, 2, 83 ff.)

Es iſt übereilt, wenn man dieſe Szene als einen Beweis für die Veränderlichkeit von Cäſars Entſchlüſſen angeführt hat. Nur die dringendſten Bitten der Kalpurnia bewegen ihn, von ſeinem vorher gefaßten Entſchluſſe abzuſtehen, in dem ihn keine Wunderzeichen und keine Warnung der Auguren zu beirren vermocht hatten. Wie wenig gemäß aber Cäſar der Schritt iſt, zu dem ſeine Gemahlin ihn gedrängt, und wie ſehr beſonders der ihm nahegelegte Vorwand ſeiner ganzen Natur widerſtreitet, ſehen wir an der Art, wie er Decimus ſeinen Auftrag für die Senatoren ertheilt:

Cäſar.

„Sagt ihnen, daß ich heut nicht kommen will;
Nicht kann, iſt falſch; daß ich's nicht wage, falſcher.
Ich will nicht kommen heut, ſagt ihnen das.

Kalpurnia.

Sagt, er ſei krank.

Cäſar.

Hilft Cäſar ſich mit Lügen?
Streckt' ich ſo weit erobernd meinen Arm,
Graubärten ſcheu die Wahrheit zu verkleiden?
Geht, Decimus, ſagt nur: Cäſar will nicht kommen."

Der feſte Wille Cäſars iſt durch äußern Einfluß von ſeiner natürlichen Richtung abgelenkt worden, ſtrebt aber wieder machtvoll in dieſelbe zurück, es bedarf nur einer kleinen Nachhilfe, damit er mit einem Rucke wieder in dieſelbe zurückſchnelle.[1]

---

[1] Der Gegenſatz konnte nicht verfehlen aufzufallen, in welchem die eben beſprochene Szene zu den Worten Cäſars ſteht, mit denen er das Geſuch der Verſchworenen um Begnadigung des Publius Cimber zurückweiſt. Man hat es für eitel Wortſchwall und Rodomontade erklärt, wenn er dort von ſich ſagt:

„Ich ließe wohl mich rühren, glich' ich euch:
Mich rührten Bitten, bät' ich um zu rühren.
Doch ich bin ſtandhaft wie des Nordens Stern,
Deß unverrückte, ewig ſtete Art
Nicht ihresgleichen hat am Firmament.
Der Himmel prangt mit Funken ohne Zahl,
Und Feuer ſind ſie all', und jeder leuchtet,
Doch *einer* nur behauptet ſeinen Stand.
So in der Welt auch: ſie iſt voll von Menſchen,
Und Menſchen ſind empfindlich, Fleiſch und Blut;
Doch in der Menge weiß ich *einen* nur,
Der unbeſiegbar ſeinen Platz bewahrt,
Vom Andrang unbewegt; daß *ich* der bin,
Auch hierin laßt es mich ein wenig zeigen,
Daß ich auf Cimbers Banne feſt beſtand
Und drauf beſteh', daß er im Banne bleibe." (III, 1, 58 ff.)

Wir glauben, daß beides ſich ſehr wohl mit einander vereinbaren laſſe, ebenſo wie auch das früher (S. 186) angeführte Wort des Brutus, er habe noch nie bemerkt, daß Cäſarn „die Leidenſchaften mehr beherrſcht als die Vernunft". Dieſer mag immerhin taub auf einem Ohre und epileptiſch ſein, dem Aberglauben zuneigen und gelegentlich einmal auf Bitten ſeiner Gattin eine Senatsſitzung verſäumen wollen: das ſchließt keineswegs aus, daß alle ſeine politiſchen Handlungen — und auf dieſe kommt es hier nur an — Ausflüſſe einer eminenten ſtaatsmänniſchen Weisheit ſeien, welche niemals durch Gefühle verwirrt wird. Cäſar will nur ſagen, er thue bloß, was das abſtrakte Staatsintereſſe fordere,

2. Ueber die Leichtigkeit, mit der man Koriolan zu einzelnen Handlungen veranlassen kann, sprechen sich die Tribunen, welche sich dieselbe etliche Male zu Nutze machen, gelegentlich aus. Sie fürchten für ihr Ansehen, wenn der adelsstolze Patrizier, der das Volk haßt und verachtet, Konsul würde, und suchen deshalb mit allen Mitteln seine Wahl zu hintertreiben. Das Volk soll verhetzt werden, und zu dem Zwecke beschließen sie, die Gesinnungen, welche

---

nicht aber, was die Regungen des Mitleids, der Sympathie oder Antipathie ihm eingeben könnten. Diesen und keinen andern Sinn haben die Worte, mit welchen er den vor ihm sich niederwerfenden Metellus zurückweist, den er am liebsten sein Gesuch gar nicht vorbringen ließe:

„Cimber, hör',
Ich muß zuvor dir kommen. Dieses Kriechen,
Dies knechtische Verbeugen könnte wohl
Gemeiner Menschen Blut in Feuer setzen
Und vorbestimmte Wahl, gefaßten Schluß
Zum Kinderwillen machen. Sei nicht thöricht,
Und denk', so leicht empört sei Cäsars Blut,
Um aufzuthaun von seiner echten Kraft
Durch das, was Narrn erweicht: durch süße Worte,
Gekrümmtes Bücken, hündisches Geschmeichel.
Dein Bruder ist verbannt durch einen Spruch:
Wenn du für ihn dich bückst und flehst und schmeichelst,
So stoß ich dich wie einen Hund hinweg.
Wiß, Cäsar thut kein Unrecht; ohne Gründe
Befriedigt man ihn nicht."

Es will uns bedünken, als ob die Kommentatoren den Cäsar zu sehr mit den Augen des Kassius anschauten, der hämisch alles verkehrt, was beweist, daß jener doch immer nur ein Mensch sei. Wir glauben keineswegs, daß der Dichter „den großmächtigen Julius" durch die menschlichen Schwächen, welche er ihm beilegt, habe herabsetzen wollen. Nie spricht Brutus ein Wort aus, das einen Zweifel an Cäsars Weisheit oder Edelsinn ausdrückte, er hat nur Befürchtungen für die Zukunft. Vielleicht war es sogar die Absicht des Dichters, durch die starke Betonung seiner Schwächen den Cäsar zu heben: denn keinen größern Ruhm gibt es doch für seinen Geist, als wenn er trotz solcher offenkundigen Mängel für Rom das werden konnte, was er thatsächlich war. Es ist auch nicht zu übersehen, daß höchstens das allzugroße und fast ins Krankhafte gesteigerte Selbstgefühl, wenn es auch wohlberechtigt und leicht erklärlich ist, den Eindruck einer unverkennbaren Herrschergröße in dem Auftreten Cäsars schädigen könnte. Der Mann, der mit

Koriolan gegen die Bürger hegt, dieſen in übertriebener und verzerrter Geſtalt vorzuhalten zu einer Zeit,

„wann ſeines Stolzes Flug erſt fühlbar
Dem Volke wird — und die Zeit bleibt nicht aus,
Wenn er gereizt wird; und das iſt ſo leicht
Als Hund' auf Schafe hetzen —." (II, 1, 269 ff.)

Durch die verächtlich-ſtolze Art, wie Koriolan ſich um die Stimmen des Volkes bewirbt, gibt er ſeinen Widerſachern leichtes Spiel. Die wankelmüthige Menge iſt gleich bereit, die Stimmen, welche ſie ihm erſt gegeben, ihm nun wieder zu entziehen. Darauf bauen die Tribunen weiter.

ſo überlegenem Blick den Kaſſius beurtheilt und deſſen Motive mit der Sicherheit des Genies erräth, iſt wahrlich noch „der allgewaltige Weltbeherrſcher, dem nichts widerſtand", nicht etwa die in tiefem körperlichen und geiſtigen Verfall begriffene Ruine desſelben.

Mit unverkennbarer Abſicht iſt auch in der Frage der Begnadigung des Publius Cimber Cäſar gegen die Verſchworenen in Vortheil geſetzt worden. Denn wie hoch erhebt er ſich hier über den Brutus als Vertheidiger des Geſetzes, das auf triftigen Anlaß und nach Erwägung aller Gründe erlaſſen wurde, während der idealiſtiſche Verſchwörer ſich zum Fürſprecher einer Willkürhandlung erniedrigt! Die Art und Weiſe, wie Cäſar nach ſeinem Tode verherrlicht wird, und die in dem Monologe des Brutus durchſchimmernde Ironie des Dichters ſcheinen uns zu beweiſen, daß dieſer den Cäſar des Stückes als vollwichtige hiſtoriſche Größe und nicht als eine von ihrer früheren Bedeutung zehrende Scheingröße anſah. Wohl erklären die Schwächen Cäſars, daß ein Mann wie Kaſſius, der ſich von ihnen frei wußte, nun auch jenen überblicken zu können glaubte: allein Shakeſpeare nimmt an, daß die Verſchworenen ſich hierbei in einem verhängnißvollen Irrthum befanden, den ſie ſchwer büßen müſſen. Bulthaupt verfehlt völlig die Meinung des Dichters, wenn er (S. 156) ſagt, daß man den Mißvergnügten ihren Anſchlag nicht allzuſehr verdenken könne. „Für ſie iſt Cäſar ein ſchrullenhafter, alternder Tyrann, deſſen Bahn ſich abwärts neigt, der, je mehr ihn die einſtige Sicherheit, die ihn alles erreichen ließ, verläßt, willkürlich und eigenſinnig zu werden beginnt. In die Hände eines ſolchen wollen die Brutus und Kaſſius Rom nicht gelangen laſſen. An die Stelle des friſchen Volkswillens hätte er ſeine trockene Marotte geſetzt, nicht das Volk, er wäre der Staat geworden." — Aber, Herr Bulthaupt, Sie vergeſſen ja, daß nach Brutus' eignen Worten „der Streit nicht Schein gewinnt durch das, was Cäſar iſt".

„Weit beſſer, dieſen Aufſtand jetzt zu wagen,
Als ſicher einen größern zu erharren.
Wenn er nach ſeiner Art in Wuth geräth
Ob ihrer Weigrung, merken wir's und ziehn
Vortheil aus ſeinem Zorn." (II, 3, 264 ff.)

Ihre Berechnung trifft genau ein: als Koriolan erfahren, wie das Volk ihn im Stiche laſſe, wird er heftig, und die Tribunen thun abſichtlich alles, um ſeinen Zorn noch zu ſchüren. Am erfolgreichſten ſind ſie, wenn ſie in Benutzung einer ausdrücklich hervorgehobenen Schwäche

„ſeinen finſtern Sinn erregen,
Der keine Vorſchrift leicht erträgt, die ihn
An etwas bindet." (II, 3, 203 ff.)

Das einzige Wort „Soll" in dem Munde eines Tribunen bringt Koriolan ſo auf, daß er wüthend losbricht und in ſeinen Schmähungen gegen Volk und Tribunen jede Schranke überſchreitet. Es entwickelt ſich ſelbſt ein Straßenkampf, an welchen ſich wohlmeinende Vermittlungsverſuche ſchließen.

Die Tribunen, welche das größte Intereſſe haben, deren Zuſtandekommen zu vereiteln, beſchließen wieder ihre frühere Taktik zu befolgen:

„Reizt ihn ſogleich zum Zorn. Er iſt von je
Gewohnt zu ſiegen, und ſucht ſeinen Ruhm
Im Widerſprechen. Brauſt er auf, ſo bringt
Ihn nichts zur Mäßigung; dann redet er,
Wie's ihm ums Herz iſt, und das fördert uns,
Ihm das Genick zu brechen." (III, 3, 25 ff.)

Da Koriolan infolge der Rathſchläge ſeiner Mutter ſich diesmal ſehr zuſammennimmt, treten ihm die Tribunen um ſo anmaßender entgegen und nennen ihn Verräther, womit ſie ihr Ziel auch erreichen. Ein zweiter heftigerer Zuſammenſtoß der Parteien erfolgt, der damit endigt, daß Koriolan in die Verbannung geht.

Es iſt übrigens zu bemerken, daß hier die Vorherberechnung und Beeinfluſſung fremder Handlungen eine doppelte iſt: die Tribunen lenken nicht nur Koriolan, ſondern auch

die Bürger, und wissen beide erfolgreich gegen einander auszuspielen. —

Aber nicht nur nach dieser Seite ist Koriolan sehr leicht zu beeinflussen. Das Gefühl der Abhängigkeit und die Gewohnheit der Unterordnung unter seine Mutter ist bei ihm so stark entwickelt, daß jene ihn nur klug anzufassen braucht, um ihn zu den verhaßtesten Handlungen zu veranlassen, welche vorherigen festen Entschlüssen oder andern sehr starken Gefühlen zuwiderlaufen. Durch sie wird er zu der demüthigen Nachgiebigkeit gegen Volk und Tribunen bewogen, welche ihm bei seinem störrischen Sinn und seinem Adelsstolz doppelt widerstrebt, ihr zu Liebe kehrt er auch vor den Thoren Roms um, obwohl er damit sein heißes Sehnen nach Rache an seinen Feinden verleugnet und, wie er wohl ahnt, sein Verderben besiegelt. Als bloße Bitten und Gründe bei ihrem Sohne nichts fruchten wollen, wendet Volumnia zum Schlusse schneidenden Hohn und Ironie an, welche ihm aus solchem Munde unerträglich sind und ihn zu völliger Unterwerfung unter ihren Willen bestimmen. Er hat jetzt nur mehr ein Bestreben, die Vorwürfe der Mutter zum Schweigen zu bringen, deren Unmuth zu beschwichtigen.[1]

---

[1] S. III, 2, 123 ff., und V, 3, 176 ff.

Etwas Aehnliches sehen wir bei der Ueberredung Makbeths durch seine Gattin (I, 7, 36 ff.). Unfähig, die Worte seiner Mutter länger zu ertragen, die wie ein Stachel ihn ins Herz treffen, ruft Koriolan aus:

„Sei ruhig, Mutter;
Mutter, ich geh' schon auf den Markt; schilt nicht mehr.
Marktschreierisch fleh' ich um ihre Gunst,
Erschmeichl' ihr Herz und kehre heim, geliebt
Von allen Gilden Roms. Sieh nur, ich geh'." (III, 2, 130 ff.)

Und Makbeth sagt in einem analogen Falle:

„Bitte, schweig;
Ich wage alles, was dem Manne ziemt,
Wer mehr wagt, der ist keiner!" (I, 7, 45 ff.)

Ueberhaupt liegt eine gewisse Verwandtschaft in der Stellung der beiden Männer neben einer Frau, welcher sie aus Gewohnheit und Bewunderung vor ihrer geistigen Ueberlegenheit auch gegen besseres Wissen nachgeben.

3. Eine Stelle im „Othello" scheint jedoch im Widerspruch zu dem bisher über die Willensbestimmung der Personen Shakespeares Ausgeführten zu stehen. Dort sagt Jago zu Roderigo, welcher erklärt, er schäme sich seiner maßlosen Liebe zu Desdemona, habe aber nicht die Kraft, etwas dagegen zu thun:

„Possen! Es liegt an uns selbst, daß wir so sind oder so. Unser Leib ist unser Garten, unser Wille drin der Gärtner; so daß, wenn wir Nesseln pflanzen wollen oder Lattich säen, Ysop setzen oder Thymian ausjäten, ihn mit einer Art Gewächse anfüllen oder ihn bepflanzen mit mancherlei, ihn veröden lassen durch Brachliegen oder blühend machen durch Thätigkeit: von alle dem die wirkende und verbessernde Kraft in unserm Willen liegt. Wenn an der Wage unseres Lebens nicht eine Schale der Vernunft wär', um der andern der Sinnlichkeit das Gleichgewicht zu halten, dann würde das Blut und die Niedrigkeit unserer Natur uns zu höchst übereilten Entschließungen führen. Doch wir haben Vernunft zur Abkühlung unserer wüthenden Triebe, unserer fleischlichen Gelüste, unserer zügellosen Begierden, von denen das, was ihr Liebe nennt, nur ein Schößling oder Auswuchs ist." (I, 3, 322 ff.)

Jago, der hier Roderigo mit dem landläufigen Zuspruch zu trösten sucht, man könne, wenn man nur wolle, seiner Gefühle Herr werden, spricht keineswegs die Meinung des Dichters aus. Was die Gegenüberstellung von Vernunft und Sinnlichkeit anbetrifft, so meint Shakespeare hier mit der Sinnlichkeit vor allem niedrige sinnliche Lüste, mit jener die höher stehenden Gefühle, wie Ehrliebe und Selbstachtung, welche bei einer Reflexion ins Spiel treten und so den Menschen abhalten können, blindlings solchen niedrigen Regungen nachzugeben. Aber darum würde es doch sehr ungenau sein, wollte man sagen, die Vernunft hätte dem Handeln eine andere Richtung gegeben. Es ist denn auch sehr bezeichnend, daß der Beweggrund, der Roderigo veranlaßt, von seinem ursprünglichen Entschlusse, sich wegen aussichtsloser Liebe zu ertränken, abzustehen, durchaus nicht aus der Vernunft entspringt. Der Rath, seine Liebe in die Luft zu schlagen, oder der Beweis, daß sein Vorsatz thöricht sei, hätte Roderigo nicht umzustimmen vermocht, wohl aber ver-

mag dies die Hoffnung. Als Jago ihm nämlich mit der Möglichkeit schmeichelt, daß er noch in den Besitz des geliebten Weibes kommen könne, ändert er nach kurzem Zaudern seinen verzweifelten Plan.

Wie es sich mit der freien Selbstbestimmung der Personen Shakespeares verhält, zeigt am besten das Wort eines Bürgers im „Koriolan". Im Gespräch mit andern über die bevorstehende Bewerbung des hochsinnigen Kriegers meint er, sie dürften ihm, wenn er darum bitte, ihre Stimmen nicht verweigern, und erhält die Antwort: „Wir können's, Freund, wenn wir wollen." Er sagt darauf: „Die Macht, es zu thun, steht wohl bei uns: aber es ist eine Macht, die zu brauchen wir nicht die Macht haben." (II, 3, 1 ff.)

4. Frei kann man die Menschen Shakespeares nur in dem Sinne nennen, daß nicht ein außer ihnen stehendes Fatum ihre Handlungen leitet, sondern daß sie selber ihr Schicksal schmieden und Thäter ihrer Thaten sind. Der Bastard im „Lear", dessen Vater aus neulichen Himmelserscheinungen kommendes Unheil herauslesen will, bemerkt, nachdem jener weggegangen:

„Das ist die herrliche Narrheit der Welt, daß, wenn wir krank sind am Glück — oft die Folge unserer eignen Ueberladung —, wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben: als wenn wir Schurken wären durch Nothwendigkeit, Narren durch himmlische Fügung; Schufte, Diebe, Verräther durch die Herrschaft der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch gezwungenen Gehorsam gegen planetarischen Einfluß, und alles, worin wir schlecht sind, durch göttliches Verhängniß."[1] (I, 2, 128 ff.)

Shakespeare gibt den Handlungen seiner Personen immer natürliche Ursachen, und nur aus solchen entwickeln sich die in seinen Dramen geschilderten Vorgänge. Da wo eine Prophezeiung in Erfüllung geht, eine solche etwa, welche einem Verbrecher eine spätere Strafe in Aussicht stellt, tritt

[1] Vgl. auch die naturalistischen Erklärungen Heinrich Percys für die Thatsache, daß bei Owen Glendowers Geburt die Erde gebebt habe. (Heinrich IV., 1. Th. III, 1, 14 ff.)

dieſe infolge eines von jener Prophezeiung unabhängigen, genau dargelegten Kauſalzuſammenhanges ein. Keineswegs aber hat ein Fluch, wie der Margarethas in „Richard III.“, die Kraft, das angekündigte Unheil über die Gegenſtände ihres Haſſes heraufzubeſchwören: entweder trifft eine ſolche Vorherſagung durch bloßen Zufall ein, oder aber ſie entſprang, wie öfters in den Königsdramen, der tiefen Einſicht in den gährenden Zuſtand der vorliegenden Verhältniſſe, aus denen mit Nothwendigkeit ein ſolches Reſultat ſich entwickeln müſſe.[1] Dem ſteht es jedoch durchaus nicht entgegen, wenn Shakeſpeare Weisſagungen und Prophezeiungen wie überhaupt den ganzen ſo ſehr in Blüthe ſtehenden Aberglauben ſeiner Zeit im reichſten Maße und zu verſchiedenartigen Zwecken verwendet, von denen wir noch einige kennen lernen werden.[2]

Viertes Kapitel.

Der Konflikt.

In den Jugenddramen ſtand der Menſch als beinahe unabhängiges Individuum da, das nur durch ſehr wenige ſittliche Beziehungen mit der übrigen Menſchheit zuſammenhing. Der Kreis ſeiner Intereſſen und Gefühle war ſehr klein und auf das Allernächſte beſchränkt, Konflikte waren überhaupt nicht vorhanden. Da Sittlichkeitsideen ſich noch gar nicht entwickelt hatten und das im Augenblick herrſchende Gefühl alle andern während der Dauer ſeiner Herrſchaft

---

[1] Vgl. u. a. die Prophezeiung Richards II. in dem gleichnamigen Stücke (IV, 2, 55 ff.), auf die ſpäter Bolingbroke nochmals zurückkommt, weil ſie ſich ſo wunderbar erfüllt. (Heinrich IV., 2. Th. III, 2, 65 ff.)

[2] Trefflich ſpricht Viſcher („Shakeſpeare in ſeinem Verhältniß zur deutſchen Poeſie, insbeſondere zur politiſchen.“ Kritiſche Gänge II, 54) dies aus: „Shakeſpeare iſt der erſte dramatiſche Dichter, bei welchem das

völlig verdrängte oder zum wenigsten keine mahnende Stimme sie in Erinnerung brachte, konnte die Leidenschaft weder mit dem sittlichen Bewußtsein noch mit einem andern Gefühle in Streit gerathen. In den späteren Werken sind jedoch die Menschen durch zahlreiche Bande mit der Außenwelt verknüpft. Die mannigfaltigsten sittlichen Verhältnisse haben sich gebildet, und ein inneres Bewußtsein zeigt eine Verletzung derselben an. Außerdem besteht eine sehr reiche und entwickelte Gefühlswelt, und von diesen Gefühlen wirken oft mehrere neben einander und in verschiedener Richtung. Die Bedingungen sind daher vorhanden, unter denen Konflikte entstehen und das Gewissen seine Wirksamkeit entfalten kann.

Im Allgemeinen liebt es aber auch jetzt noch der Dichter, der inneren Struktur seiner Menschen eine gewisse primitive Einfachheit zu belassen. So tritt in den Konflikten wie in dem Gewissensbiß das abstrakte sittliche Moment nie für sich allein auf, ja es fehlt öfters ganz, und im Vergleich zu andern Dichtern sind die inneren Konflikte bei Shakespeare eher spärlich als zahlreich zu nennen. Einzelne Gefühle, wie die Liebe, wirken so stark — sie verdecken gewissermaßen jedes andere ihnen entgegenstehende Gefühl und lassen es in dunkler Tiefe verschwinden —, daß sich ein eigentlicher Konflikt nicht ausbilden kann. Kein einziges Mal hat Shakespeare jene von andern so bevorzugten Konflikte zwischen Liebe und Elternliebe geschildert. Auch in andern ethischen Sphären, in denen weniger starke Gefühle wirken, fehlen Konflikte in bestimmten Lagen, in welchen man sie erwarten könnte. Es

---

Schicksal als rein immanentes Weltgesetz waltet und der Gegensatz gegen die antike Weltanschauung, wo das Schicksal vor und hinter dem menschlichen Willen feststeht und so, indem es von außen hereinwirkt, die Schuld in einem zweideutigen Licht erscheinen läßt, zu vollkommener Bestimmtheit durchgebildet ist. Hier ist jeder selbst der Schmied seines Geschicks, hier ist das Schicksal reines Resultat der eigenen inneren Dialektik der Handlung; Shakespeare ist darin so ganz fest, er weiß so gar nichts von einer Transzendenz, daß er sich an die Spitze der wahren modernen Weltansicht stellt."

kommt dies bei einzelnen Menschen daher, daß infolge einer gewissen Enge und mangelhaften Ausbildung ihres Gefühlslebens nur wenige Gefühle neben einander Raum haben und mit dem Auftreten eines neuen sofort ein anderes in den Hintergrund treten muß. Manchmal fehlen auch überhaupt einzelne Gefühle, die man versucht ist vorauszusetzen — besonders gilt dies von solchen abstrakter Art —, so daß das neu hinzukommende Gefühl mit ihnen gar nicht in Streit gerathen kann. Bei einzelnen Großen, welche sich gegen Richard den Zweiten empören, ist ein Bewußtsein von ihrer Unterthanenpflicht so gut wie nicht vorhanden, daher ist ein Konflikt zwischen Selbstsucht und Unterthanentreue ausgeschlossen. Während Corneille in seinen Römertragödien oft drei, vier und mehr Personen im Zustande des Konfliktes darstellt, ist von den vielen Personen des „Julius Cäsar" Markus Brutus allein von einem quälenden inneren Streite zerrissen.

Aber mehr noch als ihre geringe Zahl fällt die Beschaffenheit der Konflikte bei Shakespeare auf. Da bei ihm das Gefühlsleben so ganz unabhängig ist von der Vernunft und seine Personen beinahe gar nicht über sich selber reflektiren, so werden die aus der Reflexion stammenden bewußten Konflikte fehlen. Die Konflikte sind vielmehr fast immer latent und kündigen sich uns nur durch den aus zwiespältigen Lagen hervorgehenden Seelenschmerz an. Dieser Seelenschmerz ist das Kennzeichen des Konfliktes bei Shakespeare, und sein Vorhandensein oder Fehlen zeigt uns an, ob sich Jemand in einem Konflikte befindet oder nicht.

I.

Bei andern Dichtern reichen die Konflikte mehr auf das intellektuelle Gebiet hinüber. Indem die Personen hier über sich selber reflektiren, grübeln sie sich in Konflikte hinein, werden sie sich durch die Reflexion eines Konfliktes

bewußt, in deſſen erörternder Betrachtung ſie ſich dann ergehen, um ſo eine Norm für ihr Handeln zu finden. Zur Darſtellung kommt hier meiſtens die Verzweiflung des Helden darüber, einer beſtimmten Situation nicht völlig gerecht werden zu können, betont wird vor allem die Unmöglichkeit, auch beim beſten Willen ohne Verſtoß gegen eine wichtige Pflicht, ohne Verletzung eines theuren Gefühls hier durchkommen zu können. Max Piccolomini, Rodrigo und Chimene im Corneilleſchen „Cid" mögen hier als bekannteſte Beiſpiele dieſer Art genannt werden. Shakeſpeare meidet grundſätzlich ſolche Konflikte — vielleicht weil der Menſch hier zu ſehr Opfer der Verhältniſſe iſt und zu wenig Gelegenheit zur Entfaltung ſeiner Individualität findet. Während die Franzoſen in einem Drama uns meiſt mehrere ſolche Konflikte bieten und ſie obendrein in breiteſter Weiſe ausführen, weiſen Shakeſpeares eigentliche Tragödien nur ein Beiſpiel einer derartigen Zwangslage auf. Und es iſt vielleicht nicht zufällig, daß dasſelbe ſich in einem Werk mit hiſtoriſcher Grundlage, in „Antonius und Kleopatra", befindet. Außerdem iſt es der Konflikt einer Nebenfigur, welcher nicht raſcher und knapper erledigt ſein könnte. Oktavia, deren Bruder und Gatte ſich mit einander zu überwerfen drohen, ruft aus:

„Ein wehvoller Weib,
Wenn es zum Bruch kommt, ſtand nie zwiſchen Zweien,
Für beide betend!
Die guten Götter wahrlich ſpotten mein,
Bet' ich: ‚O ſegnet mir den Herrn und Gatten!'
Und widerruf' es gleich, laut flehnd: ‚O ſegnet
Den Bruder mir!' Siege, Gatte, Bruder ſiege! —
Gebete, tödlich für die Beterin;
Und zwiſchen Aeußerſtem kein Ausweg." (III, 4, 12 ff.)

Und als dann der Bruch vollſtändig geworden, jammert ſie:

„Weh mir Aermſten!
Deren Herz getheilt iſt zwiſchen zwei Geliebten,
Die ſich einander haſſen." (III, 6, 76 ff.)

Die Königsdramen bieten uns einen Fall, der dem eben beſprochenen ſehr ähnlich iſt. Blanka von Kaſtilien, die

Nichte Königs Johann, hat sich soeben mit dem Dauphin vermählt zur Besiegelung des Vertrages, durch welchen die Könige von Frankreich und England ihren Streit beigelegt haben. Dem päbstlichen Legaten gelingt es jedoch, die Verbündeten zu trennen, und im nächsten Augenblicke soll wieder der offne Streit entbrennen. Da klagt die unglückliche Neuvermählte:

„Die Sonn' ist blutig: schöner Tag fahr' hin!
Mit welcher der Parteien soll ich gehen?
Mit beiden: jedes Heer hat eine Hand;
Und ihre Wuth, da ich sie beide halte,
Reißt auseinander und zerstückelt mich.
Gemahl, ich kann nicht flehn, daß du gewinnst;
Oheim, ich muß wohl flehn, daß du verlierst;
Vater, ich kann nicht wünschen für dein Glück;
Großmutter, deine Wünsche wünsch' ich nicht;
Wer auch gewinnt, ich habe stets Verlust:
Er ist mir sicher, eh das Spiel beginnt."
(König Johann III, 1, 326 ff.)

Es verdient besondere Beachtung, daß Oktavia und Blanka nur über ihre traurige Lage jammern, nicht aber überlegen, wie es dem Verfahren andrer Dichter entsprechen würde, für welche der Parteien sie sich entscheiden sollen. Shakespeare hat den Konflikt absichtlich in zwei Frauen verlegt, welche in dem Streite nur eine passive Rolle spielen.

Durch eine gewisse Passivität des Charakters, welche sich mehr durch die Umstände drängen läßt, als daß sie selbständig eine Entscheidung träfe, stellt sich neben jene beiden der Herzog von York in „Richard dem Zweiten", welchen der Streit zwischen seinen Neffen, König Richard und Heinrich Bolingbroke, in einen innern Zwiespalt gebracht hat. Auch er klagt nur:

„Gott sei uns gnädig! welche Fluth des Wehs
Bricht auf dies wehevolle Land herein! . . .
Weiß ich, auf welche Art die Dinge ordnen,
So wüst verwirrt in meine Hand geworfen,[1]

[1] Er führt nämlich für den abwesenden Richard die Regentschaft.

So glaubt mir nie mehr. — Beide meine Neffen:
Der eine ist mein Fürst, den mich mein Eid
Und Pflicht vertheid'gen heißt; der andre wieder
Mein Neffe, den der König hat gekränkt,
Den Freundschaft und Gewissen heißt vertreten."
(II, 2, 98 ff.)

II.

Schon an diesen Beispielen sieht man, wie es Shakespeare auf den Gemüthskonflikt ankommt. Die ihm eigenthümliche Konfliktsform weicht nun noch weit mehr von jenen räsonnirenden Zwangslagenkonflikten ab. In zwiespältigen Lagen, wo das Begehren oder Handeln gegen eine Sphäre verstößt, welcher der Mensch sittlich oder gemüthlich angehört, ist dasselbe von einem innern Wehgefühl begleitet. Diese verletzte oder unterdrückte Sphäre reagirt in diesem Seelenschmerz, fehlt dieser, so zeigt das die innere Unversehrtheit an. Der innere Konflikt stellt sich daher dar als der wehevolle Seelenzustand des Menschen, dessen Fühlen, Wollen oder Handeln ein Etwas in ihm kränkt, seine Einheit als moralisches Wesen aufhebt. Solche Unterscheidungen wie Konflikte zwischen verschiedenen Leidenschaften oder zwischen Leidenschaft und Pflicht oder zwischen höherer und niederer Pflicht müssen bei Shakespeare ganz vermieden werden, weil der dem Konflikt eigenthümliche Seelenschmerz sich meist aus vielfältigen Elementen zusammensetzt. Beispielsweise sind da, wo eine Verletzung des edleren Selbst jenen Seelenschmerz erzeugt, neben dem sittlichen Bewußtsein noch andere Faktoren thätig, welche seine Wirkung modifiziren und verstärken.

1. Diese Konflikte sind dem Bewußtsein immer mehr oder weniger entrückt, am wenigsten vielleicht bei zwei Personen im „König Johann", bei König Philipp von Frankreich, auf den wir später noch zurückkommen müssen, und bei Salisbury, einem der aufständischen Großen. Durch die Verbrechen Johanns glaubt sich Salisbury verpflichtet, von

ihm abfallen und sich dem französischen Eroberungszuge anschließen zu sollen. Er gibt dem Dauphin selber die Gründe an, die ihn zu diesem Schritte bewogen:

„Glaubt mir, Prinz,
Ich bin nicht froh, daß solch Geschwür der Zeit
Ein Pflaster sucht in hartgescholtnem Aufruhr
Und einer Wunde eingefreßnen Schaden
Durch viele heilet. O! es quält mein Herz,
Daß ich den Stahl muß von der Seite ziehn
Und Witwen machen! O und eben da,
Wo ehrenvolle Gegenwehr und Rettung
Lautmahnend ruft den Namen Salisbury!
Allein, so groß ist der Verderb der Zeit,
Daß wir zur Pfleg' und Heilung unsres Rechts
Zu Werk nicht können gehn als mit der Hand
Des harten Unrechts und verwirrten Uebels.
Und ist's nicht Jammer, o bedrängte Freunde!
Daß wir, die Söhn' und Kinder dieses Eilands,
Solch eine trübe Stund' erleben mußten,
Wo wir auf ihren milden Busen treten
Nach fremdem Marsch und ihrer Feinde Reihn
Ausfüllen — ich muß abgewandt beweinen
Die Schande dieser nothgedrungnen Wahl —,
Den Adel eines fernen Lands zu zieren,
Zu folgen unbekannten Fahnen hier?
Wie, hier? O Volk, daß du von hinnen könntest!
Daß dich Neptun, deß Arme dich umfassen,
Wegtrüge von der Kenntniß deiner selbst!" (V, 2, 11 ff.)

Salisbury ist sich bewußt, aus welcher Quelle das Seelenleiden fließt, das er empfindet. Meist ist dies nicht so, und gerade die brennendsten Konflikte, solche wie sie der Dichter den Helden seiner Leidenschaftstragödien leiht, spielen sich in einer Tiefe ab, zu welcher das Bewußtsein nicht vordringt. Alsdann nagt im Innern des Menschen ein dumpfer Schmerz, eine zehrende Qual, sein ganzes Wesen trägt den Charakter des Freudlosen, Jammerwürdigen. Der latente Konflikt wird gekennzeichnet durch diese Unseligkeit, die ohne Wissen und Wollen des Menschen in all seinen Empfindungen und Handlungen zum Aus-

druck kommt und aus verleugneten und gekränkten Gefühlen entspringt, deren Vorhandensein ihm oft selber unbekannt war. Nirgends können wir das Wesen des latenten Konfliktes besser beobachten als bei Brutus.

2. Brutus, der Cäsars Größe bewundert, ihn als Menschen liebt und von ihm wiedergeliebt wird, kann doch nicht ohne Sorge dem hohen Fluge folgen, den Cäsars stolzer Geist nimmt. Ihm bangt um die Freiheit Roms, und vor allem fürchtet er, wenn jener die Krone ergriffe, nach der er nur die Hand auszustrecken braucht, so werde er die Mäßigung und Besonnenheit, welche er jetzt zur Schau trage, wie eine lästige Maske von sich abwerfen. Dunkle Entwürfe, wie das Unheil abzuwenden, steigen in seinem Geiste auf, Entwürfe, welche in gleichem Maße gegen seine Gefühle für Cäsar, wie gegen seine weiche, offene, allem Gewaltthätigen und aller Verstellung abgeneigte Natur verstoßen. Zu einem tiefen Konflikt ist der Boden hier um so mehr geeignet, da Brutus' Naturell nach seinen eigenen Worten der Lebenslust und Munterkeit ermangelt.[1] Dem Kassius entgeht die Veränderung im Wesen des Freundes nicht, und er wirft ihm vor, daß er nicht mehr die alte Liebe gegen ihn zeige. Darauf entgegnet Brutus:

„Mein Kassius,
Betrügt Euch nicht. Hab' ich den Blick verschleiert,
So kehrt die Unruh' meiner Mienen sich
Nur gegen mich allein. Seit kurzem quälen
Mich Regungen von streitender Natur,
Gedanken, einzig für mich selbst geschickt,
Die Schatten wohl auf mein Betragen werfen.
Doch laßt dies meine Freunde nicht betrüben
— Wovon Ihr einer sein müßt, Kassius —
Noch mein achtloses Wesen anders deuten,
Als daß, mit sich im Krieg, der arme Brutus
Den Andern Liebe kund zu thun vergißt." (I, 2, 36 ff.)

[1] Als Kassius ihn auffordert, wie Cäsar und sein Gefolge sich dem Wettlauf anzusehen, lehnt er dies ab mit den Worten:

„Ich hab' am Spiel nicht Lust, mir fehlt ein Theil
Vom muntern Geiste des Antonius." (Julius Cäsar I, 2, 28 f.)

Kaſſius, der ſieht, was auf dem Grunde von Brutus' Seele vorgeht, ſucht ihn dahin zu drängen, ſeinen Plänen eine greifbare Geſtalt zu geben, und wendet zu dem Zwecke alle Mittel an, um ſeinen Freiheitsſinn und Römerſtolz zu reizen. Wir merken wohl, daß Brutus für eine entſcheidende That gegen Cäſar gewonnen iſt, trotzdem er jetzt noch davor zurückſcheut, ihr feſt und klar ins Auge zu ſchauen. Brutus leidet unter alledem unendlich tief. Man höre nur die Worte, mit denen er die Erörterung über dieſe Angelegenheit für jetzt abbricht:

„Worauf ihr bei mir dringt, das ahn' ich wohl;
Was ich davon gedacht und von den Zeiten,
Erklär' ich Euch in Zukunft. Doch für jetzt
Möcht' ich, wenn ich Euch freundlich bitten darf,
Nicht mehr getrieben ſein. Was Ihr geſagt,
Will ich erwägen; was Ihr habt zu ſagen,
Mit Ruhe hören und gelegne Zeit,
So hohe Dinge zu beſprechen, finden.
Bis dahin, edler Freund, beherzigt dies:
Brutus wär' lieber eines Dorfs Bewohner,
Als ſich zu zählen zu den Söhnen Roms
In ſolchem harten Stand, wie dieſe Zeit
Uns aufzulegen droht." (I, 2, 162 ff.)

Kaſſius ſorgt inzwiſchen dafür, daß immer neue Aufreizungen zu den alten hinzukommen. Damit ſteigert ſich auch der innere Zwieſpalt des Brutus immer mehr. Wir treffen dieſen zum erſtenmale wieder in der Nacht, die Cäſars Tod vorhergeht. Die Worte, die er beim Auftreten ſpricht, kennzeichnen völlig ſeinen Seelenzuſtand:

„He, Lucius, auf!
Ich kann nicht aus der Höh' der Sterne rathen,
Wie nah der Tag iſt. — Lucius, hörſt du nicht? —
Ich wollt', es wär' mein Fehler ſo zu ſchlafen. —"
(II, 1, 1 ff.)

Die ganze Zeit über wurde er von Unruhe, Sorge und Aufregung beherrſcht.

„Seit Kaſſius mich ſpornte gegen Cäſar,
Schlief ich nicht mehr.
Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom erſten Antrieb, iſt die Zwiſchenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die ſterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint; und die Verfaſſung
Des Menſchen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zuſtand der Empörung."

Sein Diener meldet ihm jetzt den Kaſſius an, bei dem andere Verſchworene ſind, die ihr Antlitz verbergen, um unerkannt zu bleiben. Dem geraden, offenen Charakter des Brutus widerſtrebt an ihrem Unternehmen noch dies beſonders, daß er als Verſchwörer krumme, verſteckte Wege gehen und vor der Welt eine Maske tragen muß:

„O Verſchwörung!
Du ſchämſt dich die verdächt'ge Stirn bei Nacht
Zu zeigen, wenn das Böſ' am freiſten iſt?
O dann, bei Tag, wo willſt du eine Höhle
Entdecken, dunkel gnug, es zu verlarven,
Dein ſchnödes Antlitz? — Verſchwörung, ſuche keine!
In Lächeln hüll' es und in Freundlichkeit!
Denn trätſt du auf in angeborner Bildung,
So wär' der Erebus nicht finſter gnug,
Vor Argwohn dich zu ſchützen."

Beachtenswerth iſt es ferner, wie er in der Verhandlung mit den Verſchworenen dem Vorſchlag des Kaſſius entgegentritt, den Entſchluß durch einen Eid zu bekräftigen:

„Nein, keinen Eid! Wenn nicht der Menſchen Antlitz,
Das innre Seelenleid, der Zeit Verfall —
Sind dieſe Gründe ſchwach, ſo brecht nur auf
Und jeder fort zu ſeinem trägen Bett!" u. ſ. w.

In Nichts aber zeigt ſich beſſer, wie ſehr die Ermordung Cäſars dem ganzen Weſen des Brutus widerſtrebt, als in der Art, wie er den Rath des Kaſſius, auch den Antonius ſterben zu laſſen, bekämpft. Man ſieht, wie er ſich die geplante

That lange hat zurechtlegen müſſen, ehe ſeine dagegen ſich ſträubende Natur ſich endlich zu ihr hat verſtehen können:

„Zu blut'ge Weiſe, Kajus Kaſſius, wär's,
Das Haupt abſchlagen und zerhaun die Glieder,
Wie Grimm beim Tod und Tücke hinterher.
Antonius iſt ja nur ein Glied des Cäſar.
Laßt Opferer uns ſein, nicht Schlächter, Kajus.
Wir alle ſtehen gegen Cäſars Geiſt,
Und in dem Geiſt des Menſchen iſt kein Blut.
O könnten wir denn Cäſars Geiſt erreichen
Und Cäſarn nicht zerſtücken! Aber ach!
Cäſar muß für ihn bluten! Edle Freunde,
Laßt kühnlich uns ihn töten, doch nicht zornig;
Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter,
Nicht ihn zerhauen wie ein Aas für Hunde.
Laßt unſre Herzen, ſchlauen Herren gleich,
Zu raſcher That aufwiegeln ihre Diener
Und dann zum Scheine ſchmälen. Dadurch wird
Nothwendig unſer Werk und nicht gehäſſig;
Und wenn es ſo dem Aug' des Volks erſcheint,
Wird man uns Reiniger, nicht Mörder nennen."

Jedem Worte, das Brutus ſpricht, hört man es an, daß er nichts gegen Cäſar denken oder thun kann, ohne daß es ihm einen Stich ins Herz gibt.

Als die Verſchworenen weggegangen, ruft Brutus nach ſeinem Diener, der abermals eingeſchlafen:

„He, Lucius! — Feſt im Schlaf? Es ſchadet nichts.
Genieß den honigſchweren Thau des Schlummers.
Du ſiehſt Geſtalten nicht noch Phantaſien,
Womit geſchäft'ge Sorg' ein Hirn erfüllt;
Drum ſchläfſt du ſo geſund."

Auch Portia hat in Sorge um ihren Mann keine Ruhe finden können und tritt nun zu ihm, um ihn nach ſeinem Geheimniß zu fragen. Ihre Vorwürfe ergänzen noch das Bild von Brutus' Zuſtand durch etliche Züge. Es verdient Beachtung, daß der Konflikt hier den ganzen Menſchen ergreift und auch den körperlichen Organismus in nachhaltiger Weiſe in Mitleidenſchaft zieht:

„Unfreundlich ſtahlt Ihr, Brutus,
Von meinem Bett Euch; und beim Nachtmahl geſtern
Erhobt Ihr plötzlich Euch und gingt umher,
Sinnend und ſeufzend mit verſchränkten Armen.
Und wenn ich Euch befragte, was es ſei,
So ſtarrtet Ihr mich an mit finſtern Blicken.
Ich drang in Euch, da riebt Ihr Euch die Stirn
Und ſtampftet ungeduldig mit dem Fuß;
Doch fuhr ich fort, doch gabt Ihr keine Rede
Und winktet mit der Hand unwillig weg,
Damit ich Euch verließ . . .
Nicht eſſen, reden, ſchlafen läßt es Euch,
Und könnt' es Eure Bildung ſo entſtellen,
Als es ſich Eurer Faſſung hat bemeiſtert,
So kennt' ich Euch nicht mehr."

Portia erklärt dann, da Brutus noch immer mit ſeinem Geheimniß zurückhält, wenn er ihr nicht mehr Vertrauen beweiſe, ſo ſei ſie ja „des Brutus Buhle nur und nicht ſein Weib". Darauf dieſer:

„Ihr ſeid mein echtes, ehrenwerthes Weib,
So theuer mir als wie die Purpurtropfen,
Die um mein trauernd Herz ſich drängen."

Zuletzt ſtehe hier noch ein Wort aus der Szene, wo die Verſchworenen Cäſar abholen, um ihn zum Kapitol zu geleiten. Vor dem Weggehen ſagt Cäſar:

„Kommt, liebe Freunde, trinkt ein wenig Weins,
Dann gehen wir gleich Freunden mit einander."

Brutus bemerkt dazu beiſeite:

„Daß gleich nicht ſtets dasſelbe iſt, o Cäſar,
Das Herz des Brutus blutet, es zu denken!"
(II, 2, 126 ff.)

Suchen wir das Weſen des inneren Konfliktes bei Shakeſpeare, wie wir ihn bei Brutus dargeſtellt finden, im Gegenſatz zu den Konflikten anderer Dichter zu bezeichnen, dürfte ſich als wichtigſte Unterſcheidung dieſe ergeben:

für den Konflikt bei Shakeſpeare iſt bezeichnend der Seelenſchmerz, den der Menſch empfindet, für die Konflikte anderer Dichter die Verlegenheit, in der er ſich weiß.

III.

Es zeigte ſich uns oben, daß das abſtrakte ſittliche Bewußtſein bei Shakeſpeare ohne Einfluß auf die Handlungen war und weder eine unſittliche Handlung zu verhindern noch eine ſittliche hervorzurufen vermochte. Damit hängt es zuſammen, daß niemals ein Konflikt entſteht, weil eine verbrecheriſche Leidenſchaft gegen das ſittliche Bewußtſein allein gerichtet wäre: immer ſtehen neben ihm noch einzelne Gefühle, welche wohl theilweiſe ein ſittliches Bewußtſein vorausſetzen, aber doch nicht mit ihm zu verwechſeln ſind. Es iſt dies vor allem Furcht vor den Folgen der That, als: Furcht vor der Mißbilligung Gottes und der Menſchen oder Furcht vor irdiſcher oder himmliſcher Vergeltung. Ja, das Gefühl des Schmerzes, einem ſittlichen Ideal untreu geworden zu ſein, fehlt oft ganz oder iſt zum mindeſten ſehr ſchwach, verglichen mit der Wirkung jener andern Gefühle.

Gehen wir nochmals auf den oben (S. 184) angeführten Monolog des Angelo ein. Seine Leidenſchaft für Iſabella verletzt mehrere Seiten ſeines Weſens, aus mehreren Elementen ſetzt ſich daher auch ſein Seelenſchmerz zuſammen. Sie ſteht zunächſt im Widerſpruch mit ſeinem religiöſen und moraliſchen Gefühl: Angelo weiß, daß er mit ſeiner Liebe ein Unrecht und eine Sünde begeht, und ſucht im Gebete, wenn auch umſonſt, Zuflucht gegen die Verſuchung. Dieſer Konflikt wird dadurch ſehr verſchärft, daß Angelos Intereſſe für den Staat verſchwunden, ja in ſein Gegentheil verkehrt iſt. Ein weiterer Stachel iſt der Gedanke an die „ernſte Würde“ (gravity), ſeine äußere Ehrbarkeit, auf die er ſo ſtolz geweſen und die er nun übergerne los wäre. Und ſchließlich verletzt er auch ſein Wahrheitsgefühl: es quält ihn, daß er auch zu

denen gehören muß, welchen man wegen ihres Ranges Achtung und Ehrfurcht erweiſt, während ſie innerlich derſelben unwürdig ſind.

Ebenſo ſpielt ſich auch bei Makbeth nicht ein einfacher Konflikt zwiſchen Ehrgeiz und ſittlichem Bewußtſein oder zwiſchen Ehrgeiz und Vaſallentreue ab. Der entſcheidende Monolog ſtehe hier:

„Wär's aus, wenn es gethan wird, gut wär's dann,
Man thät' es raſch; wenn nur der Meuchelmord
Die Folgen einfing' und Gelingen haſchte
Durch ſein Vollziehn, daß dieſer Streich allein
Alles hier wär' und alles endigte,
Nur hier, auf dieſer ſeichten Furt der Zeit,
Das künft'ge Leben wagt' ich. — Doch die Thaten
Trifft hier noch Strafe. Andern nur ertheilen
Wir blut'ge Unterweiſungen, die, gelehrt, ſich wenden
Zu quälen den Erfinder.
Die gleich austheilende Gerechtigkeit
Setzt uns den eignen Giftkelch an den Mund. —
Er ſollte zwiefach hier geſichert ſein:
Erſt weil ſein Blutsfreund und Vaſall ich bin
— Beides verdammt die That — ſodann ſein Wirth,
Der ſeinem Mörder ſchließen ſollt' das Thor,
Nicht ſelbſt den Dolch ziehn. — Auch zeigte dieſer Dunkan
So ſanften, milden Sinn, er war ſo rein
In ſeinem großen Amt, daß ſeine Tugenden,
Gleich Engeln mit Poſaunenſtimmen, wider
Die Höllenſünde ſeines Mordes ſchreien;
Und Mitleid, wie ein nacktes, neugebornes Kind,
Wird nahn im Sturm, wie Himmels Cherubim,
Auf luft'gem, unſichtbarem Roß und wehn
Die grauſe That in jedes Aug', bis Thränen
Den Wind ertränkt." (I, 7, 1 ff.)

Makbeth, den der Gedanke an das Jenſeits gleichgültig läßt, wird um ſo mehr von der Furcht vor irdiſcher Vergeltung erſchüttert. Selbſt wenn er wegen ſeiner Macht nicht zur Rechenſchaft gezogen werden könnte, ſo glaubt er doch, daß, wer das Beiſpiel einer auf Königsmord beruhenden Uſurpation gebe, ſich ſpäter als König ähnlicher Handlungen von

ſeinen Unterthanen zu verſehen habe. Dazu kommt das beſondere Verhältniß Makbeths zu Dunkan als Unterthan, Blutsfreund und Wirth, das ſeine That als dreifachen Verrath brandmarken wird, und dies um ſo mehr, da Dunkan ein ſo milder, tugendhafter Herrſcher geweſen iſt. Außerdem liegt in dem allgemeinen Mitleid, das der Tote finden wird, für Makbeth eine ſchwere Verurtheilung des Mörders, die er auch dann ſchmerzlich empfindet, wenn er nicht als ſolcher erkannt iſt.

Ein weiteres Motiv kommt ins Spiel, als Lady Makbeth auftritt. Ihr erklärt er:

„Laßt uns nicht weitergehn in dieſer Sache!
Er hat mich jüngſt geehrt, und ich erkaufte
Mir goldne Meinungen von allem Volk,
Die nun ich tragen muß im neuſten Glanz,
Nicht gleich beiſeite werfen.“

Die Pflicht der Dankbarkeit gegen Dunkan für die Auszeichnungen, mit denen dieſer ihn bedacht hat, wird kaum geſtreift. Dagegen liegt Makbeth viel an der Werthſchätzung des Volkes, die er möglichſt auskoſten will, da er ſonſt ſie, oder wenigſtens das Bewußtſein von ihrer Berechtigung, einbüßen müßte.

Fünftes Kapitel.

Gerechtigkeitsgefühl und Gewiſſen.

Wie in den Konflikten, ſo iſt auch in dem Gewiſſensbiß das abſtrakte ſittliche Bewußtſein nie für ſich allein wirkſam. Der Schmerz darüber, daß man gegen das Sittengeſetz verſtoßen hat, wird verſtärkt, manchmal auch, wo er ganz fehlt, erſetzt durch die Aeußerungen anderer Gefühle, welche ebenfalls mit der Vollführung der That ins Spiel treten und meiſt das Bewußtſein einer Verſchuldung vorausſetzen. So

finden wir Mitleid des Mörders mit ſeinem Opfer,[1] Furcht vor Vergeltung oder die Angſt, trotz eines Verbrechens den Zweck desſelben nicht erreicht zu haben,[2] und dieſe Gefühle wirken immer unvergleichlich ſtärker als das eigentlich ſittliche Bedauern. Auch regt ſich das Gewiſſen nur auf äußern Anſtoß, hauptſächlich dann, wenn den Uebelthäter irgend ein Leid trifft, womöglich ein ſolches, das eine Folge der That iſt. Ebenſo ſteigern ſich die Gewiſſensbiſſe in dem Maße, als die Folgen des Verbrechens nachwirken oder ſichtbar werden: ihre Stärke hängt weniger von der Schwere der Schuld als davon ab, wie häufig und mit welcher Gewalt der Verbrecher wieder an dieſelbe erinnert wird Es ſei uns geſtattet, unter Gewiſſensbiß hier alle jene ſchmerzlichen Regungen mit einzubegreifen, welche, dem Bewußtſein einer Verſchuldung entſprungen, neben dem rein ſittlichen Bedauern einhergehen oder dasſelbe erſetzen.

Als wichtigſtes der Elemente, aus welchen der Ge-

---

[1] Beiſpielsweiſe fühlt Romeo an der Leiche des erſchlagenen Paris nur Mitleid, aber keine Reue oder Gewiſſensbiſſe.

[2] Frei von allen ſolchen vorwiegend egoiſtiſchen Zuthaten iſt, ſoviel wir ſehen, nur die Reue der Julia in „Maß für Maß", welche aber ein religiöſes, kein moraliſches Motiv hat. Die Stelle iſt nicht nur wichtig, weil ſie das einzige Beiſpiel in ihrer Art iſt, ſondern auch weil ſie zeigt, wie genau Shakeſpeare die mancherlei Arten von Reu unterſchied:

Herzog (als Mönch verkleidet).

„Bereut Ihr, ſchönes Kind, was Ihr geſündigt?

Julia.

Ja, und geduldig trag' ich meine Schmach.

Herzog.

Recht, meine Tochter; doch bereut nicht deshalb,
Weil Euch die Sünde bracht' in ſolche Schmach!
Solch' Reue ſieht nur ſich, nicht auf zum Himmel
Und zeigt, uns hält zurück nicht Tugendliebe
Nein, nur die Furcht, —

Julia.

Ich fühle Reue, weil es Sünde iſt,
Und trage gern die Schmach." (II, 3, 19 ff.)

wissensbiß entsteht, werden wir das Gerechtigkeitsgefühl kennen lernen, welches bei Shakespeares Personen sehr stark entwickelt ist. Dasselbe erwartet überhaupt eine Vergeltung für unsere Handlungen und fordert besonders energisch eine Strafe für unsittliche Handlungen. Ehe wir seine Rolle in der Bildung des Gewissensbisses untersuchen, seien hier einige andere Wirkungen desselben angeführt.

I.

1. Gemäß der Anschauung, daß auf eine schlechte Handlung Leid für den Thäter folgen müsse, pflegt nun auch derjenige, den Leid trifft, dies als Strafe für eine frühere Verschuldung aufzufassen und mit sich selber zu Gericht zu gehen, worin er wohl gefehlt habe. Leontes, über welchen wir oben (S. 115 f.) gesprochen haben, sieht sein Vergehen erst dann ein, als er von einem schweren Unglück betroffen wird, in welchem er eine Strafe erblickt.[1] Ebenso glaubt auch Heinrich der Vierte, sein Sohn, der Thronerbe Prinz Heinrich, sei mißrathen und lasterhaft, weil Gott ihn für frühere Verschuldung züchtigen wolle.[2]

---

[1] Wir führen hier eine Stelle an, die auch deshalb bemerkenswerth ist, weil darin von der Belohnung der Guten die Rede ist, die weit weniger nachdrücklich verlangt zu werden pflegt als die Bestrafung der Bösen. Leontes sagt zu Florizel:

„Fromm ist Euer Vater;
Ein Fürst voll Gnad' und Huld, an dessen Haupt,
Wie heilig es auch ist, ich sündigte;
Weshalb der Himmel, zornentbrannt, der Kinder
Mich hat beraubt; gesegnet Euren Vater,
Wie er vom Himmel es verdient, mit Euch,
Werth seiner Tugend." (Wintermärchen V, 1, 170 ff.)

[2] „Ich weiß nicht, ob es Gott so haben will
Für mißgefäll'ge Dienste, die ich that,
Daß sein verborgner Rath aus meinem Blut
Mir Züchtigung und eine Geißel zeugt;
Doch du, in deinen Lebensbahnen, machst
Mich glauben, daß du nur gezeichnet bist
Zur heißen Rach' und zu des Himmels Ruthe
Für meine Uebertretung." (Heinrich IV., 1 Th., III, 2, 4 ff.)

2. Dies Vergeltung heischende Bewußtsein zeigt sich uns auch dann, wenn Jemand eine That, die er begangen, als verwerflich kennen lernt. Alsdann verlangt das Gerechtigkeitsgefühl eine Sühne für jenes Vergehen, man wünscht sich selber Leid und freut sich, wenn einem solches zustößt, ja der Verbrecher verlangt selbst die Strafe als sein Recht.[1] Und wer so für sein Vergehen etwas erlitten hat, hält sich dann in seinem Gewissen für erleichtert.

Betrachten wir einmal jene schon oben zusammen genannten drei Männer, welche aus grundloser Eifersucht ein holdes Wesen schwer gekränkt haben. Klaudio in „Viel Lärm um Nichts" glaubt dem Sittengesetz und dem Vater der totgeglaubten Hero eine Genugthuung schuldig zu sein nnd will deshalb jede Strafe über sich nehmen, welche jener für ihn aussinnen könnte (V, 1, 282 ff.). Paulina im „Wintermärchen" theilt dem Leontes den Tod der Hermione

---

[1] Hierher gehören jedoch nur zum Theil Angelo und Borachio. Als Angelo von seinem Fürsten entlarvt wird, dessen Vertrauen er aufs schnödeste mißbraucht hat, sagt er:

„Gü'ger Fürst,
Beendet das Gericht ob meiner Schande,
Mein eigenes Geständniß sei Beweis;
Sofort'ges Urtheil, auf dem Fuß ihm Tod:
Die Gnade nur erfleh' ich." (Maß für Maß V, 1, 375 ff.)

Und später:

„Mich schmerzt's, daß solche Schmerzen ich bereitet.
Und Scham durchdringt so tief mein reuig Herz,
Daß Tod ich wünsch' mehr als Begnadigung.
Verdient so hab' ich's, und ich bitt' nicht anders." (V, 1, 479 ff.)

Angelo verlangt die Strafe weniger deshalb, weil er sich schuldig fühlt und diese Schuld sühnen will: weit stärker ist bei ihm die Scham, das Bewußtsein, nun in Jedermanns Augen gebrandmarkt dazustehen, und diese Scham ist es vor allem, welche ihm das Leben verhaßt macht.

Aehnlich verhält es sich mit Borachio:

„Meine Büberei haben sie zu Papier gebracht; und das wollt' ich lieber mit meinem Tod besiegeln, als zu meiner Schmach noch einmal ablesen hören. Das Fräulein ist durch meine und meines Herrn falsche Anklage ums Leben gekommen; und kurz, ich verlange nichts als den Lohn eines Böswichts." (Viel Lärm um Nichts V, 1, 246 ff.)

mit und fügt dazu eine Fluth der heftigſten Beſchimpfungen und Anklagen. Aber dies ſagt ihm weit mehr zu, als ihre ſpäteren Verſuche ihn zu tröſten:

Paulina.

„Tyrann,
Bereue nicht die That; denn ſie iſt ſchwerer,
Als all dein Schmerz es büßt. Darum ergib dich
Bloß der Verzweiflung. Tauſend Kniee könnten
Zehntauſend volle Jahre, nackend, faſtend,
Auf einem kahlen Berg, in ew'gem Winter,
Bei ſtetem Sturm, die Götter nimmer rühren,
Auf deinen Pfad zu ſchaun.

Leontes.

Nur zu, nur zu!
Du kannſt zu viel nicht ſagen; mir gebührt
Wohl aller Zungen Bitterſtes.

Erſter Lord.

Nicht mehr;
Wie auch die Sachen ſtehn, Ihr fehlt darin,
Daß Ihr ſo kühn Euch äußert.

Paulina.

's iſt mir leid:
Begeh' ich Fehler und erkenne ſie,
So reun ſie mich ... Faßt Euch in Geduld;
Ich ſage nichts mehr.

Leontes.

Du ſprachſt da nur gut,
Als du am wahrſten ſprachſt; das hör' ich lieber
Als dein Bedauern. Bitte, führe mich
Zur Leiche meiner Gattin und des Sohns.
Ein Grab ſoll beid' umſchließen; über ihnen
Soll man die Urſach ihres Todes leſen,
Zu unſrer ew'gen Schmach. Einmal des Tags
Beſuch' ich die Kapelle, wo ſie ruhn;
Dort ſollen Thränen mir ein Labſal ſein!
So lang es aushält die Natur, gelob' ich
Die Uebung jeden Tag." (III, 2, 208 ff.)

Die leidenſchaftlichſte Reue und beinahe zwei Jahrzehnte lang fortgeſetzte wilde Bußübungen genügen wohl nicht, um den Leontes vor ſich ſelber zu entſühnen, wohl aber entſühnen ſie ihn in den Augen der Welt. Kleomenes ſagt zu ſeinem Herrn, um ihn davon abzubringen, ſich zu ſehr dem Kummer um Unabänderliches hinzugeben:

„Herr, Ihr habt gnug gethan; Ihr habt getrauert,
Wie Heil'ge trauern; ſelbſt die ärgſte That
Wär' abgekauft dadurch; ja, Eure Buße
Wiegt ſchwerer als die Schuld." (V, 1, 1 ff.)

Im „Zymbelin" ſucht Leonatus Poſthumus durch freiwilligen Tod ſein Unrecht an Imogen zu ſühnen. Er hat in der Schlacht, wo er unerkannt auf Seiten der Briten focht und durch ſeine Tapferkeit ſehr viel zu ihrem Siege beitrug, umſonſt den Tod geſucht, er erhofft ihn dann von ihrer Rache. Er zieht daher die Rüſtung eines gefallenen Römers an und ergibt ſich ohne Schwertſtreich einem britiſchen Hauptmann (V, 3, 76 ff.). Als er dann im Kerker liegt, freut er ſich der Feſſeln, die er willkommen heißt und „mehr erwünſcht als aufgedrungen" nennt. Er ſehnt ſich nach der nahen Hinrichtung wie nach einer Befreiung und wünſcht nur, daß die Götter, wenn er ſein Leben für das von Imogen hingebe, es für genügend halten mögen, um ſeine Schuld zu tilgen. Als der Kerkermeiſter kommt, um ihn zur Hinrichtung abzuholen, kann er ſagen: „Ich bin freudiger zu ſterben, als du zu leben." (V, 4, 175.)

Vor den König geführt, wird er Zeuge, wie Jachimo den Betrug enthüllt, deſſen Opfer er geworden iſt. Man ſehe nun, wie er gegen ſich wüthet und jede Art von Strafe verlangt, weil er das Bewußtſein hat, daß er eine Schuld ſühnen müſſe:

„O, ich blöder Narr,
Verruchter Mörder, Dieb, ja alles, was
Jemals ein Schurke war und iſt und ſein wird!
O, gib mir einen Strick, ein Meſſer, Gift,
Gerechter Richter! König, ſende aus

Nach ausgesuchter Folterqual: ich bin's,
Der alle Graun auf Erden tilgt, da ärger
Ich bin als sie. Ich bin Posthumus, der
Dein Kind erschlug . . .
Speit, werft mit Koth und Steinen mich, hetzt Hunde,
Mich anzubellen; jeder Schurke heiße
Posthumus Leonatus; Büberei
Sei minder als sie war." (V, 5, 210 ff.)

3. Hier mag auch jener Erscheinung gedacht werden, daß der Schuldige, welcher die moralische Kraft und Willensstärke nicht besitzt, um sich selber zu züchtigen oder sich der gesetzlichen Strafe zu überliefern, oft schon dann eine Erleichterung seines Gewissens verspürt, wenn er von seiner verwerflichen That Mittheilung machen kann oder muß. Im „Makbeth" sagt unser Dichter:

„Unnatürliche That
Zeugt unnatürliche Qual. Befleckter Sinn
Vertraut dem tauben Pfühl oft sein Geheimniß." (V, 1, 79 ff.)

Ja, vielleicht ruft die Schuld nur deshalb bei Lady Makbeth solche Verheerungen hervor, weil diese ihr Mittheilungsbedürfniß nur in dieser unvollkommenen Weise befriedigen kann, weil sie außer der Last des Verbrechens noch die Last des Geheimnisses mit sich herumschleppen muß oder nur in der Verschwiegenheit ihres Schlafzimmers und in der Bewußtlosigkeit ihrer nachtwandlerischen Zustände von sich abwerfen kann.

Jachimo, von Zymbelin zur Rede gestellt, woher er den Ring des Posthumus habe, den er am Finger trägt, ergreift mit Freuden diese Gelegenheit, um seine Schurkerei zu enthüllen:

„Mich freut's, daß man mich zwingt zu sagen, was
Zu bergen Qual mir ist." (Zymbelin V, 5, 141 f.)

Er offenbart den von ihm gespielten Betrug nicht nur deshalb so gern, weil er hofft, durch die Strafe, die ihm nun in Aussicht steht, sein Gerechtigkeitsgefühl befriedigen zu können, sondern auch, weil das Geheimniß als solches ihn bedrückt.

Borachio hat an demſelben Abend, wo er auf Anſtiften des Baſtards Don Juan den Klaudio und Don Pedro mit einer falſchen Hero äffte, eine Zuſammenkunft mit Konrad, dem er den ganzen Handel berichtet. „Ich will dir, wie ein echter Trunkenbold, alles beichten" („Viel Lärm um Nichts" III, 3, 112), ſagt er zu Konrad und liefert ſich dadurch den Wächtern in die Hand, welche ungeſehen in der Nähe ſeine Erzählung anhören. Vielleicht hat die Eitelkeit, welche ſich eines gelungenen Streiches nur dann freut, wenn auch Andere von ihm wiſſen, nur wenig mit dieſem Ausplaudern von Schurkenſtreichen zu thun. Dagegen macht der Beichtende auf dieſe Weiſe den Zuhörer halb und halb zum Mitſchuldigen ſeiner That, und nichts trägt mehr dazu bei, das Schuldgefühl abzuſchwächen, als die Theilung der Schuld. Ja, es ſcheint faſt, daß es das Schuldgefühl nahezu ebenſo vermindert, wenn mehrere von einer verbrecheriſchen That wiſſen, als wenn mehrere ſie vollführt haben — immer vorausgeſetzt, daß ſchlimme Folgen der That ausbleiben, welche das Gewiſſen nicht einſchlafen laſſen oder das entſchlummerte Gewiſſen wieder erwecken würden: genügt es ja doch bei ſentimentalem Geſindel, daß es eine begangene Schuld dem Vertrauten oder Prieſter beichte und dieſe Beichte mit etlichen Reueanwandlungen begleite, damit es ſich volle Abſolution ertheile und im nächſten Augenblick alles Schuldgefühles los und ledig ſei.

II.

Vornehmlich das Gerechtigkeitsgefühl ruft jene gemüthlichen Veränderungen hervor, welche bei dem einzutreten pflegen, der etwas Unrechtes gethan und nun ein „böſes Gewiſſen" hat. Ein ſolcher Menſch lebt in ſteter Angſt, daß ihn eine Wiedervergeltung für ſeine That ereilen könne — möge er dieſelbe nun als Rache eines Gekränkten oder als Wirkung einer ausgleichenden Gerechtigkeit fürchten —, und dieſe Angſt raubt ihm ſeine Ruhe und Sicherheit. Er wird argwöhniſch

und ſchöpft grundlos oder auf den leichteſten Anlaß hin Verdacht, beſonders gegen ſolche, die er einmal durch ſeine Thaten geſchädigt hat. So macht die Furcht ihn urtheilslos, und in übertriebener Sorge, das Erworbene zu erhalten, läßt er ſich zu übereilten Schritten hinreißen und ſucht meiſt durch neue Verbrechen ſich die Früchte eines früheren zu ſichern. Manchmal tritt auch eine Rückwirkung des böſen Gewiſſens auf den körperlichen Organismus ein. Die immerwährende Sorge und Unruhe führt den Einen (Heinrich den Vierten) durch die zu große Anſtrengung der Nerven zu frühem körperlichen Verfall, Andere wieder ſucht das überreizte Gehirn mit düſteren, beängſtigenden Viſionen heim und führt ſie an den Rand des Wahnſinns oder ſtürzt ſie in denſelben hinein. Eine andere Wirkung des Schuldgewiſſens iſt die, daß ein gemeinſam begangenes Verbrechen früher oder ſpäter die Thäter entfremdet, vielleicht ſogar glühenden Haß und offene Feindſchaft zwiſchen ihnen hervorruft. So führt das Verbrechen in ſich ſelber ſeine Nemeſis mit ſich, wie der Dichter oft und mit großem Nachdruck entwickelt. Durch das eine und andere Wort werden auch dieſe Wirkungen des böſen Gewiſſens gekennzeichnet:

„Verdacht wohnt ſtets in ſchuldigem Gemüth,
Der Dieb ſcheut jeden Buſch als einen Häſcher."
(Heinrich VI., 3. Th. V, 6, 11 f.)

„Dich jagen will ich, wie ein bös Gewiſſen,
Das ſich Geſpenſter ſchafft mit Wahnſinnsſchnelle.
(I'll haunt thee like a wicked conscience still,
That mouldeth goblins swift as frenzy thoughts.)"
(Troilus und Kreſſida V, 10, 27 f.)

„Der kranken Seele, nach der Art der Sünden,
Scheint jeder Tand ein Unheil zu verkünden:
Von ſo bethörter Furcht iſt Schuld erfüllt,
Daß, ſich verbergend, ſie ſich ſelbſt enthüllt.
(To my sick soul, as sin's true nature is,
Each toy seems prologue to some great amiss:
So full of artless jealousy is guilt,
It spills itself in fearing to be spilt.)"
(Hamlet IV, 2, 17 ff.)

„Die Liebe böſer Freunde wird zur Furcht,
Die Furcht zum Haß, und einem oder beiden
Bringt Haß Gefahren und verdienten Tod."
(Richard II. IV, 2 66 ff.)

Dieſe letzte Aeußerung, um dies gleich vorwegzunehmen, wird von Richard II. zu Northumberland gethan, deſſen Haus mit Bolingbroke im Bunde Richard geſtürzt hat. Die Prophezeiung geht bald in Erfüllung: aus Freunden werden Heinrich IV. und Northumberland offene Feinde, ähnlich wie auch Richard III. und der Helfershelfer ſeiner Verbrechen, Buckingham, nur eine Strecke Weges neben einander hergehen können. Ebenſo iſt es mit Makbeth und ſeiner Gattin: ſobald das gemeinſame Verbrechen verübt iſt, thut ſich zwiſchen ihnen eine tiefe, ſich mit jedem Tage erweiternde Kluft auf, welche immer mehr das vorher ſo innig verbundene Paar trennt. Völlig iſolirt und einander entfremdet ſtehen beide ſchon lange vorher da, ehe ein vorzeitiger Tod ihrem gequälten Daſein ein Ende macht.

III.

Betrachten wir nun an einigen Geſtalten die wichtigſten Formen, wie Shakeſpeare das Gewiſſen darſtellt.

Angelo in „Maß für Maß" hat Iſabella verſprochen, wenn ſie ſeine unerlaubte Luſt zu befriedigen einwillige, ſo werde er ihren zum Tode verurtheilten Bruder Klaudio freigeben. Er wird glücklich getäuſcht, indem in der Nacht eine ehemalige Geliebte Iſabellas Stelle einnimmt; ſtatt daß er aber nun ſein Wort erfüllte, ſchickt er in aller Frühe den Befehl, Klaudio hinzurichten. Sein Beweggrund iſt Furcht vor Rache: es iſt eine alte Wahrheit, daß der Uebelthäter den, welchen er verletzt und gekränkt, ſuchen muß unſchädlich zu machen, um ſo der Wiedervergeltung, welche ſein böſes Gewiſſen ihn fürchten läßt, zuvorzukommen.[1] Auch hier wird

[1] Vgl. dazu die beiden italieniſchen Sprichwörter: „Wem du Uebles thuſt, dem darfſt du nie trauen" und „Wer beleidiget, vergibt nicht".

die verwirrende Macht des Schuldbewußtſeins auf den Geiſt hervorgehoben, überhaupt etwas weſentlich Anderes dargeſtellt als der Schmerz, eine unſittliche Handlung begangen zu haben:

„Die That verwirrt mich ganz, macht mich unfähig
Und ſtumpf zu allem. Ein entehrtes Mädchen!
Und durch den Hochgeſtellten, der dafür
Das Recht geſchärft! — Wenn's ihr die Scham nicht wehrte,
Den jungfräulichen Raub bekannt zu machen,
Wie träf' ihr Wort mich! Doch ſie darf nicht ſprechen;
So feſt iſt meines Anſehns Macht begründet,
Die Läſtrung einer Einzelnen prallt ab,
Den, der ſie ausgehaucht, vernichtend. — Er lebte noch,
Wenn nicht der wilden Jugend Ungeſtüm
Mich in der Zukunft Rache fürchten ließ,
Weil ihm ein ſo entehrtes Leben ward
Um ſo ſchandbaren Preis. — Und doch, o lebt' er!
Ach, wer einmal abwich vom Tugendpfad,
Der irrt in Nacht; nicht hier, noch dort iſt Rath."
(IV, 4, 23 ff.)

Dazu die folgende Ausführung: „Das Wort: ‚Wer beleidiget, vergibt nicht' iſt aus einem geflügelten Worte Macchiavellis zum Sprichwort geworden, zu deſſen Erläuterung ich eine Stelle aus Sternes, genannt Yorick, Predigten beifügen will: ‚Man ſollte denken, daß die Vergebung allein von Seiten desjenigen Platz habe, welcher iſt beleidiget worden; allein die Sache verhält ſich wirklich öfters anders. Das Bewußtſein, einen Andern zum Zorn gereizt zu haben, bewegt oft den Angreifer, ſich vor dem, den er beleidiget hat, in Acht zu nehmen und nicht nur ihn wegen des Uebels zu haſſen, das er von ihm zurückerwartet, ſondern ihn bis aufs Aeußerſte zu verfolgen und außer Stand zu ſetzen, ſich zu rächen.'" (J. Kradolfer, „Das italieniſche Sprichwort und ſeine Beziehungen zum deutſchen." Ztſchr. f. Völkerpſych. u. Sprachwiſſenſch., hrsgg. v. Lazarus u. Steinthal, Bd. IX [1877], S. 243.)

Dieſer Haß iſt jedoch auch öfters vorhanden, ohne daß ihm Furcht vor ſpäterer Rache zu Grunde läge: für den Schuldigen iſt alsdann die Gegenwart, ja überhaupt ſchon das Daſein des von ihm Gekränkten eine ſtete Erinnerung an ſein Vergehen und ein ununterbrochener ſtiller Vorwurf. Daher haßt er den Andern — auf eine verwandte Erſcheinung haben wir oben (S. 172) ſchon hingewieſen — und verfolgt ihn auf jede Weiſe.

Die Geſchichte der Thamar iſt unendlich wahr. Die bibliſche

Bei Angelo wird der Schmerz über sein erstes Vergehen gesteigert durch die Erkenntniß, daß er infolge desselben nun weitere begehen müsse, wie in der That auch dem ersten Verbrechen ein zweites auf der Ferse nachfolgt.

Angelo ist nun wohl der Reue fähig, trotzdem sein moralisches Selbst, welches in seiner Reue zu Tage tritt, vorher außer Stande war, Sieger über seine Leidenschaft zu bleiben: so lange nämlich diese ihr Ziel noch nicht erreicht hatte, wuchs sie immer mehr an und erlangte eine Stärke, daß sie alle ihr entgegenstehenden sittlichen Mächte unterdrückte und betäubte. Diese kommen aber wieder zu Worte, sobald jene befriedigt ist: daher entfaltet das Gewissen oft eine ganz erstaunliche Energie *nach* der That, wo es sich vorher gegen die Uebermacht der *unbefriedigten* Leidenschaft umsonst abmühte. Diese moralischen Gefühle haben nun wohl die Macht, nachträglich den Menschen durch ihre Vorwürfe elend zu machen, aber sie sind, wie auch Angelo beweist, nicht immer stark genug um zu veranlassen, daß er durch freiwillige Buße das begangene Unrecht zu sühnen suche: bei Angelo stellt sich dem sein Stolz auf seinen guten Ruf, die Furcht vor öffentlicher Schande entgegen. Ja, diese läßt ihn selbst neues Unrecht zu dem schon begangenen früheren fügen, als er von dem gekränkten Mädchen angeklagt wird (V, 1, 234 ff.).

Die Historie von „Richard dem Dritten", welche sich an „Heinrich den Sechsten" anschließt und ihn fortsetzt, unterscheidet sich in den wesentlichsten Punkten von diesem:

Erzählung fährt in ihrer wunderbaren Knappheit fort, nachdem sie die Freveltat Amnons berichtet (2. Buch Samuelis, 13. Kap., V. 15—17): „*Und Amnon ward ihr* (Thamar) *überaus gram, daß der Haß größer war, denn vorhin die Liebe war.* Und Amnon sprach zu ihr: Mache dich auf und hebe dich. Sie aber sprach zu ihm: Das Uebel ist größer, denn das andere, das du an mir gethan hast, daß du mich ausstößest. Aber er gehorchte ihrer Stimme nicht; sondern rief seinem Knaben, der sein Diener war, und sprach: *Treibe diese von mir hinaus und schleuß die Thür hinter ihr zu.*"

„Richard III." ist von Lankasterschem Standpunkte geschrieben, „Heinrich VI." von Yorkschem;[1] außerdem betont kein anderes Werk mit solcher Strenge, ja Aufdringlichkeit wie „Richard III.", der hierin in schroffstem Gegensatz zu dem Jugendwerke steht, daß immer der Schuld die Vergeltung folgen müsse, keines bietet auch eine gleich breite Darstellung des Gewissens dar. Wenn wir den Helden selber, welcher einer späteren Betrachtung vorbehalten bleibe, übergehen, so treffen wir zunächst auf Klarence, den Bruder von König Eduard und Richard.

Auf grundlosen Verdacht hin in den Tower geworfen, verspürt er hier Regungen des Gewissens. Die düstere Einsamkeit des Kerkers, welche zu trüben Reflexionen stimmt, wirkt um so stärker auf Klarence, als seine Einsperrung ihm als Strafe für begangene Schuld und als Vorbote kommenden Unheils erscheinen kann. Daher wird sein Gewissen wach und schickt ihm bange, schreckliche Träume. Er ist noch außer sich vor Entsetzen, als der Wärter beim Erwachen zu ihm tritt. Ihm träumte, daß er ertrinken mußte, und er schildert in Worten, die durch Mark und Bein gehen, die Qual des Wassertodes. Noch gräßlicher setzt sich nachher sein Traum fort. Ueber die melancholische unterweltliche Flut wird er von dem grimmen Fährmann nach jenem Königreich der ewigen Nacht übergeführt:

„Zum ersten grüßte da die fremde Seele
Mein Schwiegervater, der berühmte Warwick;
Laut schrie er: ‚Welche Geißel für Verrath
Verhängt dies düstre Reich dem falschen Klarence?'
Und so verschwand er. Dann vorüber schritt
Ein Schatte wie ein Engel, helles Haar
Mit Blut besudelt; und er schrie laut auf:
‚Klarence ist da, der eidvergeßne Klarence,
Der mich im Feld bei Tewksbury erstach;
Ergreift ihn, Furien, nehmt ihn auf die Folter!'

[1] S. Anhang: I. „Ueber die innere Einheit von ‚Richard III.' und ‚Heinrich VI.'"

Somit umfing mich eine Legion
Der argen Feind' und heulte mir ins Ohr
So gräßliches Geſchrei, daß von dem Lärm
Ich bebend aufwacht' und noch längſt nachher
Nicht anders glaubt', als ich ſei in der Hölle:
So ſchrecklich eingeprägt war mir der Traum." (I, 4, 48 ff.)

Bei den Geſtalten, die unter dem Fluche der Margaretha ſtehen, liegt die Sache auch ſehr einfach, ſie iſt nur durch die Ausleger theilweiſe verwirrt worden.

„Richard III." iſt die Tragödie der Vergeltung,[1] und

---

[1] Schiller hat dies in einem vielzitirten Worte über unſer Stück ausgeſprochen: „Es iſt gleichſam die reine Form des tragiſch Furchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemeſis wandelt durch das Stück, in allen Geſtalten, man kommt nicht aus dieſer Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende."

Kuno Fiſcher verkennt vollſtändig die Sachlage, wenn er den Kampf der Roſen als eine Rachetragödie auffaßt — dies kann höchſtens von einzelnen Partieen „Heinrichs VI." gelten —, da wir in „Richard III." doch bloße Vergeltung haben. Und dieſe Vergeltung wird auch dadurch nicht zur Rache, daß ſie nebenher das Rachebedürfniß der Margaretha befriedigt. Fiſchers Ausführung iſt voller Widerſprüche: „Die Frevelthaten Richards ſind in ihm ſelbſt motivirt nur durch die Herrſchſucht, denn die Glieder ſeines eigenen Hauſes, die er vernichtet, ſind kein Gegenſtand ſeiner Rache. Und doch wird er, ſo will es die Shakeſpeareſche Dichtung [Wozu Shakeſpeare aufbürden, was Kuno Fiſcher zur Laſt fällt?], getrieben durch einen ihm fremden Rachegeiſt gegen ſein eigenes Haus und gegen ſich ſelbſt; es iſt die Rache der Lankaſter, der Rachegeiſt des vernichteten Geſchlechts, der jetzt wie ein vernichtendes Schickſal über den Yorks ſchwebt und ſich im Fluche der Margaretha unheilverkündend über ihn ausgießt. [Wie wirkt dieſer Rachegeiſt? Da in Richard nach Fiſcher nur die Herrſchſucht wirkt, ſo wirkt dieſer Rachegeiſt vermuthlich irgendwo außer ihm; aber wo und wie?] Richard erfüllt wider ſeinen Willen den Fluch der Erbfeindin ſeines Hauſes; [Richard erfüllt dieſen Fluch weder gegen noch mit ſeinem Willen. Dieſe Erfüllung tritt vielmehr nur ein infolge anderer Handlungen, die Richard will, ohne daß er ſich auch nur einmal um deren beiläufige Folge bekümmerte, als welche ſich die Erfüllung des Fluches darſtellt.] er erfüllt ihn wie ein Fatum. [Den Schein des Fatums hat Shakeſpeare ſich mit allen Kräften bemüht fernzuhalten. Margaretha ſelber weiß ſehr wohl, daß keine

die Einführung der fluchenden Margaretha hat hauptsächlich den Zweck, diese Vergeltung zu verdeutlichen. Ihr Fluch hat

---

übernatürlichen Kräfte einzugreifen brauchen, um die Erfüllung ihrer Flüche und Prophezeiungen zu bewirken. Sie weiß, daß es dazu keines andern Werkzeuges bedarf als des ruchlosen Gloster, der seiner Herrschsucht alle aufopfern wird:

„Leb' euer jeder, seinem Haß zum Ziel,
Und er dem euren, und ihr alle Gottes!" (I, 3, 302 f.)

Daher klärt sie auch Elisabeth, die für Richard eintritt, über ihren Irrthum auf (V. 241 ff.) und warnt aus freundschaftlicher Gesinnung Buckingham (V. 289 ff.). Margaretha baut darauf, daß diejenigen, welchen sie ihre Rache wünscht, auch Richards weittragenden Plänen zumeist im Wege stehen, und daß dieser seine Herrschsucht nur befriedigen kann, wenn er zugleich ihre Wünsche mit erfüllt.] Und daß er im Augenblicke, wo dieser Fluch seine Spitze gegen ihn richtet, denselben von sich ablenken und auf Margaretha zurückschleudern möchte, ist ein Zeichen, daß er ihn fürchtet, wie das schlimme Verhängniß. [Es wird Richard bei Margarethas Flüchen allerdings unbehaglich zu Muthe, aber nur infolge seines bösen Gewissens, welches ihm zuraunt, daß er nichts Besseres verdiene, als was jene ihm anwünscht. Daher sucht er durch einen plumpen Scherz die feierlich-pathetische Situation ins Lächerliche hinüberzuspielen, aber nicht weil er jenen Fluch als solchen „fürchtet wie das schlimme Verhängniß". Nicht eine Aeußerung Richards können Fischer und die, welche vor und nach ihm das Gleiche gesagt haben, für ihre Ansicht vorbringen.] Das ganze Auftreten Margarethens in Richard III. ist von Shakespeare rein erfunden; die Erscheinung der unglücklichen, von Verzweiflung rastlos getriebenen Königin hat hier keinen andern Zweck, als jenen Fluch, in dem die Rache der Lankaster fortlebt und fortwirkt, gleichsam in sich zu verkörpern, ihn auszusprechen und erfüllt werden zu sehen." (a. a. O., S. 53 f.) Nein, Margaretha hat einen ganz anderen Zweck: ohne sie würde die Vergeltung, die in diesem Stücke an allen Gestalten sichtbar wird, uns weniger zum Bewußtsein kommen.

Befriedigen uns hier die Ausführungen des berühmten Philosophen nur zum Theil, so können wir dafür als auf ein Meisterstück strenger Beweisführung auf den Abschnitt „Shakespeares Aufgabe" (S. 33 ff.) verweisen, in welchem mit einem Dutzend „mußte" die Nothwendigkeit aller Veränderungen dargethan wird, welche Shakespeare mit dem Berichte der Chroniken vornahm. Welcher Ruhm für Shakespeare, vor beinahe dreihundert Jahren eine Aufgabe so glänzend gelöst zu haben,

eine doppelte Wirkung: er weiht uns in eine frühere Uebelthat ein, welche zugleich dem Thäter wieder vorgerückt

---

welche ihm im Jahre 1868 Kuno Fiſcher geſtellt hat! Welch erhebendes Schauſpiel, wenn ein Philoſoph wie Kuno Fiſcher einem Dichter wie Shakeſpeare wegen ſeines guten Penſums die erſte Note ertheilt und ihn zum Lohne mit einem Kranze ſchönklingender Worte krönt!

Trotz dieſer logiſchen Vorzüge ſcheint uns das Verdienſt der Fiſcherſchen Schrift vorwiegend pädagogiſcher Art zu ſein. Sie erzieht zur Demuth und Beſcheidenheit. Man leſe nur die folgenden Ausführungen über Richards Worte:

„Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menſchen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich ſelbſt allein."
(Heinr. VI. 3 Th. V, 6, 80 ff.)

Fiſcher ſagt (S. 67 ff.), nachdem er gegen eine fremde Meinung polemiſirt hat:

„Zu dieſer Auffaſſung paßt dann freilich die ebenſo weiſe Bemerkung, wie es möglich ſei, daß ein Menſch bei geſundem Verſtande und ruhiger Ueberlegung ein ſo aberwitziges Wort, wie ‚ich bin ich ſelbſt allein', ausſprechen und ſogar zu ſeinem Lebensgrundſatz machen könne! Hier habe man wieder ein Beiſpiel der Uebertreibung und Unnatur des Dichters, einen jener Fälle, in welchem Shakeſpeare die Bewunderung keineswegs verdiene, die man verblendeterweiſe viel zu freigebig auf ihn gehäuft habe.

„Aber um einen Dichter wie Shakeſpeare zu verſtehen, muß man eine etwas tiefere Menſchenkenntniß mitbringen, als ſich in ſolchen Urtheilen verräth. Man darf den Ausſpruch eines Shakeſpeareſchen Charakters nie nehmen, als ob er unabhängig gelten könne von dem Charakter, dem Augenblick, der Stimmung, die ihn erzeugen. Wenn der Kritiker ſich, der mit der Feder in der Hand in aller Gemüthsruhe ſeine Betrachtungen anſtellt, zum Maßſtabe macht und nun an der eigenen Lage die Worte ‚ich bin ich ſelbſt allein' gleichſam probirt, ſo hat er Recht, wenn er den Kopf ſchüttelt und an Frau und Kinder in der Nebenſtube denkt. Wenn aber Richard an der Leiche des eben erſchlagenen Königs, blutige Thaten hinter ſich, blutigere vor ſich, wie in einem ſelbſtbetäubenden Triumphe ausruft: ‚ich bin ich ſelbſt allein!', ſo gibt es kein Wort in der Welt, das gewaltiger und richtiger ſagen könnte, nicht was er iſt oder ſein möchte, ſondern was in dieſem Augenblick in ſeiner Seele vorgeht. Wenn im Sturm die Wellen des Meeres ſich bergehoch thürmen, ſo ſoll man nicht ſagen: ‚Welche Unnatur,

wird,[1] und hält den Gedanken an eine Vergeltung wach. Trifft dann den Verbrecher irgend ein Leid, so tritt dies durch den Fluch in Beziehung zu der früheren Schuld und erscheint als eine Vergeltung, nicht als ein bloßer Zufall.

---

welche Uebertreibung, wir kennen das Waſſer auch, ſogar das Flußwaſſer, und wiſſen, daß es ſich nicht ſo hoch verſteigt!' Es gibt in der menſchlichen Natur Leidenſchaften, welche die Phantaſie über das gewöhnliche Maß weit hinaustreiben und, weil ſie gegen alles Andere taub ſein wollen, Vorſtellungen bedürfen, die zugleich ſteigernd und betäubend wirken. In ſolchen Stimmungen iſt nichts richtiger und natürlicher als der ſogenannte hyperboliſche Ausdruck, der aus einer Gemüthsbewegung kommt, die höher ſteigt als das gewöhnliche Flußwaſſer. Ich ſollte meinen, etwas der Art müßte ſogar der nüchternſte Kritiker trotz der Nebenſtube an ſich ſelbſt ſchon erlebt haben, wenn auch nicht auf der Höhe des Tragiſchen. Und nur dem Dichter will er es nicht einräumen? Nur Shakeſpeare ſollte nicht wagen dürfen, in einem Fall, der jede Vergleichung mit dem gewöhnlichen Laufe der Dinge ausſchließt, die Hebung einer ungeheuren betäubenden Leidenſchaft beim rechten Namen zu nennen?" — Auf wen macht es keinen Eindruck, wenn der große Mann aus Liebe zur Menſchheit ſich herabläßt, als Kleinverkäufer die allerbilligſte Weisheit in Umlauf zu ſetzen, wenn die Hand, welche dereinſt mit gewaltigem Schwunge des Schwertes den gordiſchen Knoten der Freiheitsfrage zerhauen ſollte, nun ſüßes Damenkonfekt bereitet, es mit rhetoriſchem Streuzucker verziert und in kleine ſchöne Düten mit vielverſprechenden Aufſchriften verpackt, um es ſo der Welt zum Verkaufe anzubieten, Gebäck, ſo recht für alle Leckermäuler, da Altweiberkiefer es zerbeißen, da ein Kindermagen es verdauen kann? Welcher Abſtand vor allem von Gervinus, der, wie er Rümelin zufolge ſelber einen äſthetiſchen Straußenmagen beſaß, gelegentlich auch dem Leſer einen ſolchen zumuthet! Kuno Fiſcher hat fürwahr etwas in Deutſchland ſehr Seltenes glücklich zuwege gebracht: auch der ſtrengſte und böswilligſte Kritiker wird nicht umhin können zuzugeſtehen, daß die Tiefe der in Fiſchers Schrift enthaltenen Gedanken durch die muſtergiltige populäre Form nicht im geringſten nothgelitten hat.

[1] Gloſter.

„Was ſchafft du, ſchnöde Hexe, mir vor Augen?

Margaretha.

Erinnrung nur an das, was du zerſtört;
Das will ich ſchaffen, eh ich gehn dich laſſe." (I, 3, 164 ff.)

Margaretha verflucht außer den Mördern ihres Sohnes auch diejenigen, welche als Zuſchauer der blutigen Szene beiwohnten:

„Rivers und Dorſet, ihr ſaht zu dabei —
Auch du, Lord Haſtings, als man meinen Sohn
Erſtach mit blut'gen Dolchen: Gott, den fleh' ich,
Daß euer keiner ſein natürlich Alter
Erreich', nein, plötzlich werde hingerafft." (I, 3, 210 ff.)

Das Gewiſſen dieſer Männer war eingeſchlafen und wird nun wieder aufgeſchreckt: daher erſchauern ſie ſchuldbewußt, und Haſtings und Rivers ſträubt ſich das Haar bei den Flüchen Margarethas. Als nun Rivers, Vaughan und Grey als erſte Opfer von Richards Tyrannei fallen, denken ſie ſofort an Margarethas Fluch, zugleich aber auch an ihre Schuld, um deretwillen ihnen geflucht wurde:

„Nun fällt Margrethas Fluch auf unſer Haupt,
Ihr Racheſchrei, weil Haſtings, Ihr und ich
Zuſahn, als Richard ihren Sohn erſtach."
(III, 3, 15 ff.)

Aus Margarethas Flüchen ſpricht ein felſenfeſtes Vertrauen in eine gerechte Weltregierung: ſie fordert immer nur eine Sühne für begangenes Unrecht und zweifelt nicht, daß dieſe eintreten werde. Wird nun dem Uebelthäter mit gleichem Maße wiedergemeſſen, ſo entſteht leicht der Schein, daß dies infolge des auf ihn geſchleuderten Fluches geſchehe, nicht aber infolge einer früheren Schuld.[1] Die Meinung des Dichters iſt aber klar genug. Als Eliſabeth die Seelen ihrer von Richard geſchlachteten Söhne auffordert, um ſie zu ſchweben und ihre Wehklage anzuhören, bemerkt dazu die im Hintergrunde ſtehende Margaretha:

„Schwebt um ſie; ſagt, daß Recht um Recht gehandelt
Der Kindheit Früh in alte Nacht Euch wandelt.
(Hover about her; say, that right for right
Hath dimm'd your infant morn to aged night.)" (IV, 4, 15 f.)

---

[1] S. Anhang: II. „Ueber die Flüche in ‚Richard III.'"

Aehnlich wie bei den vorhin genannten Männern ſehen wir auch bei Haſtings in dem Augenblicke, wo ihn die Vergeltung trifft, den Gedanken an die eigene Schuld erwachen. Mehr jedoch als ſeine Mitſchuld an dem Tode des Prinzen Eduard fällt ihm aufs Herz, daß er den Verwandten der Königin Freundſchaft geſchworen, trotzdem aber über ihren Untergang gejubelt und andere von ihrem Anhang ihnen nachzuſchicken ſich vorgenommen hatte. An Margarethas Fluch denkt er vor allem deshalb, weil dieſe ihn wieder an eine höhere ausgleichende Gerechtigkeit gemahnt hatte, deren Walten er eben jetzt an ſich ſelber erfährt:

„O, jetzt brauch' ich den Prieſter, den ich ſprach;
Jetzt reut es mich, daß ich dem Heroldsdiener
Zu triumphierend ſagte, meine Feinde
In Pomfret würden blutig heut' geſchlachtet,
Derweil ich ſicher wär' in Gnad' und Gunſt;
O, jetzt, Margretha, trifft dein ſchwerer Fluch
Des armen Haſtings unglückſel'gen Kopf!" (III, 4, 89 ff.)

Auch Buckingham ſieht in ſeiner Verurtheilung zum Block durch Richard nur eine Vergeltung für ſeine vielen früheren Verbrechen, worunter der Bruch des Eides, ſtets Königin Eliſabeth und die Ihren zu lieben, nur eines iſt. Allerdings denkt er beſonders an dieſen Eid, weil die Strafe, welche er für den Bruch desſelben ſich angewünſcht, genau in dieſer Form eintritt. Er ruft aus, als er am Allerſeelentag zur Hinrichtung geführt wird:

„Haſtings, und Eduards Kinder, Rivers, Grey,
Du, heil'ger Heinrich, und dein holder Sohn,
Vaughan und alle, die ihr ſeid geſtürzt
Durch heimliche, verderbte, ſchnöde Ränke,
Wenn eure finſtern, mißvergnügten Seelen,
Die Wolken durch, die jetz'ge Stunde ſchaun,
So rächt euch nur und ſpottet meines Falls! — . . .
Dies iſt der Tag, den wünſcht' ich über mich
In König Eduards Zeit, wofern ich falſch
An ſeinem Weib und Kindern würd' erfunden;
Auf dieſen Tag wünſcht' ich mir meinen Fall

Durch deſſen Falſchheit, dem zumeiſt ich traute;
Ja, dieſer, dieſer Allerſeelentag
Iſt meiner armen Seele Sündenfriſt.
Der hoh' Allſehende, mit dem ich Spiel trieb,
Wandt' auf mein Haupt mein heuchelndes Gebet
Und gab im Ernſt mir, was ich bat im Scherz.
So wendet er den Schwertern böſer Menſchen
Die eigne Spitz' auf ihrer Herren Bruſt.
Schwer fällt Margrethas Fluch auf meinen Nacken:
‚Wenn er, ſprach ſie, dein Herz mit Gram zerreißt,
Gedenke, Margaretha war Prophetin.' —
Kommt, daß ihr mich zum Block der Schande führt;
Unrecht will Unrecht, Schuld, was ihr gebührt.
(Wrong hath but wrong, and blame the due of blame.)"
(V, 1, 3 ff.)

Bei Angelo ſteht neben dem ſittlichen Bedauern, das eine Handlung wegen ihrer Verwerflichkeit bereut, noch ein egoiſtiſches Bedauern, welches die Folgen beklagt, welche aus dem Verbrechen hervorgehen. Bei Klarence tritt der Gewiſſensbiß in Form bloßer beängſtigender Viſionen auf. Bei den übrigen Perſonen „Richards III." haben wir faſt nur ein Schuldbewußtſein: ſobald einen ein Leid trifft, erinnert er ſich unwillkürlich eines früheren Vergehens und faßt das Leid als Strafe dafür auf; ein eigentliches Bedauern, jene Schuld auf ſich geladen zu haben, ſei es auch nur aus egoiſtiſchen Rückſichten, fehlt dabei öfters.

IV.

In ganz beſtimmter Form wirkt das böſe Gewiſſen bei dem Herrſcher, der auf unrechtmäßigem Wege den Thron erlangt hat. Shakeſpeare muß dieſelbe als geradezu typiſch angeſehen haben, da er ſie außer bei ſeinen großen Uſurpatoren: Makbeth, Richard III., Heinrich IV., König Johann, welche ſpäter eine zuſammenfaſſende Betrachtung finden ſollen, auch bei Nebenfiguren, wenn auch nur kurz andeutend, ausgeführt hat.

Das Bewußtsein seiner Unrechtmäßigkeit flüstert dem Usurpator bei Tag und bei Nacht zu, daß seine Herrschaft darum keinen Bestand haben könne, und treibt ihn zu verzweifelten Bemühungen, nun doch durch Gewalt seinen Besitz zu sichern. Von stetem Argwohn und Mißtrauen gegen Jedermann gepeinigt, sucht er fast immer sein Heil in einer blind wüthenden Schreckensherrschaft. Alle Verdächtigen, besonders die, welche nähere Anrechte an den Thron haben, sucht er zu vernichten und durch gewaltsame Maßregeln seine Unterthanen an sich zu ketten. Aber gerade dadurch ruft er Aufstände und Empörungen hervor und verfehlt meist das Ziel, welches er zu erreichen gehofft hatte. Betrachten wir beispielsweise einmal den Herzog Friedrich in „Wie es euch gefällt", der seinen Bruder des Thrones beraubt und in die Verbannung geschickt hat.

1. Das Verbrechen hat das Gemüth des Herzogs völlig vergiftet. Da er weiß, daß noch viele seinem Bruder anhängen, ist er immer mißtrauischer geworden, er neigt dazu, die harmlosesten Handlungen als gegen ihn gerichtet auszulegen, und kommt so allmählich in einen Zustand launischer Unberechenbarkeit hinein. Orlando hat vor dem Herzog gerungen und sich dessen Beifall erworben, aber diese gewogene Gesinnung ändert sich sofort, als der Herzog erfährt, daß er einen Sohn des Freiherrn Roland de Bois vor sich habe, der immer sein Gegner gewesen ist. Der Hofmann Le Beau hält sich für verpflichtet, den jungen Sieger über seine gefährliche Situation aufzuklären:

„Mein guter Herr, ich rath' aus Freundschaft Euch,
Verlaßt den Ort. Wiewohl Ihr hohen Preis
Euch habt erworben, Lieb' und echten Beifall,
So steht doch so des Herzogs Stimmung nun,
Daß alles, was Ihr thatet, er mißdeutet.
Der Fürst ist launisch: was er ist, in Wahrheit,
Ziemt besser Euch, zu sehn, als mir, zu sagen." (I, 2, 273 ff.)

Einen Wechsel hat auch die frühere Freundschaft des Herzogs für Rosalinde, die Tochter seines Bruders, erfahren,

die er zum Umgang für seine eigene Tochter Celia zurückbehalten, weil beide Mädchen sich zärtlicher als Schwestern lieben. Le Beau sagt hierüber:

„Seit kurzem hegt der Herzog
Unwillen gegen seine holde Nichte,
Der auf die Ursach' bloß gegründet ist,
Daß sie das Volk um ihre Gaben preist
Und sie beklagt um ihres Vaters willen;
Und, auf mein Wort, sein Ingrimm auf das Fräulein
Bricht einmal plötzlich los. — Lebt wohl, mein Herr,
Dereinst, in einer bessern Welt als diese,
Wünsch' ich mir mehr von Eurer Lieb' und Umgang."

Die Furcht vor einer falschen Auslegung seines Thuns zwingt Le Beau, den Verkehr mit Orlando zu meiden: so sehr lastet das Mißtrauen des Fürsten auf Allen.

Sehr bald erfolgt denn auch die Verbannung Rosalindens. Auf ihre Rechtfertigung hört der Herzog gar nicht hin:

„So sprechen stets Verräther:
Beständ' in Worten ihre Reinigung,
So sind sie schuldlos wie die Gnade selbst.
Laß dir's genügen, daß ich dir nicht traue."
(I, 3, 54 ff.)

Auch Celia, die für die Freundin fleht, wird hart von ihrem Vater angelassen:

„Sie ist zu fein für dich; und ihre Sanftmuth,
Ihr Schweigen selbst und ihre Duldsamkeit
Spricht zu dem Volk, und es bedauert sie.
Du Thörin du! Sie stiehlt dir deinen Namen,
Und du scheinst glänzender und tugendreicher,
Ist sie erst fort. Drum öffne nicht den Mund!
Fest und unwiderruflich ist mein Spruch."

Celia will sich nicht von Rosalinden trennen, daher fliehen beide Mädchen in den Ardenner Wald, wo der verbannte Herzog haust. Da sich dorthin auch viele Edelleute begeben, beschließt Herzog Friedrich, um jede Gefahr zu beseitigen, die ihm von jener Seite drohen könnte, seinen Bruder zu vernichten, und unternimmt zu dem Zwecke einen

Heereszug. Ueber den Grund und unerwarteten Verlauf desſelben berichtet Jaques de Bois, der jüngere Bruder Orlandos:

„Wie Herzog Friedrich hörte, täglich ſtrömten
Zu dieſem Walde Männer von Gewicht,
Warb er ein mächtig Heer; ſie brachen auf,
Von ihm geführt, in Abſicht, ſeinen Bruder
Zu fangen hier und mit dem Schwert zu tilgen.
Und zu dem Saume dieſer Wildniß kam er,
Wo ihm ein alter heil'ger Mann begegnet,
Der ihn nach einigem Geſpräch bekehrt
Von ſeiner Unternehmung und der Welt.
Die Herrſchaft läßt er dem vertriebnen Bruder,
Und die von ihm Verbannten ſtellt er her
In alle ihre Güter." (V, 4, 160 ff.)

Shakeſpeare nimmt an, daß Herzog Friedrich infolge des erſten Schrittes auf der Bahn des Verbrechens nothwendig zu dieſer letzten Handlung gelangen mußte. Im „König Johann" geräth der rechtmäßige Thronerbe, Prinz Arthur, in die Hände des Uſurpators, König Johann. Daraus nun, erklärt der päpſtliche Legat Pandulpho, könne man mit Sicherheit ſchließen, daß es um Arthurs Leben geſchehen ſei:

„Arthur iſt in Johanns Gewalt, und weil
Noch warmes Blut ſpielt in des Kindes Adern,
Kann keine Stund', Minut' Johanns Anmaßung
Nur einen Odemzug der Ruh' genießen.
Ein Zepter, mit verwegner Hand ergriffen,
Wird ungeſtüm behauptet, wie erlangt;
Und wer auf einer glatten Stelle ſteht,
Verſchmäht den ſchnödſten Halt zur Stütze nicht.
Auf daß Johann mag ſtehn, muß Arthur fallen.
So ſei es, denn es kann nicht anders ſein."
(III, 4, 131 ff.)

Auch Herzog Friedrich ſucht durch Furcht ſich der Treue ſeiner Unterthanen zu verſichern. Von den Verbannungen und Gütereinziehungen verdächtiger Edlen, welche Jaques de Bois erwähnt, wird uns übrigens aus deſſen eigener Familie ein Beiſpiel in dem Stücke vorgeführt. Die Flucht der beiden Prinzeſſinnen wird mit dem gleichzeitigen Verſchwinden Orlandos von den Gütern ſeines Bruders in Verbindung ge-

bracht. Oliver wird beauftragt, Orlando zur Stelle zu ſchaffen, da er es nicht vermag, wird er verbannt, und ſeine Güter werden eingezogen.

Das Charakteriſtiſche bei dieſer Gruppe von Verbrechern iſt dies, daß ſie infolge ihres böſen Gewiſſens immer weiter wüthen gegen die, welche ſie einmal gekränkt, und daß ſie nicht eher glauben ſich beruhigen zu können, als bis ſie jene völlig vernichtet haben.

2. Einzelne ähnliche Züge finden wir bei dem König Klaudius im „Hamlet". Mit dem Inſtinkt des böſen Gewiſſens, das denjenigen, welchem Unrecht geſchehen, immer beargwöhnt, ſieht er ſchärfer als alle Uebrigen und erkennt, daß weder der Tod des Vaters noch unglückliche Liebe allein Hamlets ſcheinbaren Wahnſinn bewirkt haben. Daher ſucht er, von innerer Unruhe gefoltert, auf alle Weiſe dem Geheimniß auf die Spur zu kommen (vgl. II, 2, 77 ff., III, 1, 32 ff. und 170 ff.). Auch hier ſehen wir wieder, wie ſehr es die Wirkung des Gewiſſens ſteigert, wenn die Eindrücke, welche der Schuldige in ſeiner Umgebung empfängt, ihn immer wieder an ſeine That erinnern. Während der König der Oeffentlichkeit gegenüber eine vollendete Heuchlermaske durchzuführen weiß, merken wir doch, wie ſchwer das Gefühl der Schuld ihn drückt. Ein zufälliges Wort des Polonius bietet demſelben Anlaß, ſich zu äußern:

Polonius.

„Wir ſind oft hierin zu tadeln —
Gar viel erlebt man's — mit der Andacht Mienen
Und frommem Weſen überzuckern wir
Den Teufel ſelbſt.

König (beiſeite).

O allzuwahr! wie trifft
Dies Wort mit ſcharfer Geißel mein Gewiſſen!
Der Metze Wange, ſchön durch falſche Kunſt,
Iſt häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glatt'ſten Wort.
O ſchwere Laſt!" (III, 1, 45 ff.)

Wie ſtark mußte erſt das Schuldgewiſſen des Königs bei der Aufführung des Schauſpiels hervorbrechen, welches unter fremdem Namen ſeine eigenen Thaten darſtellt! Die vorausgehende Pantomime und die Szene zwiſchen dem König und der Königin des Schauſpiels haben ihn ſchon ſtutzig gemacht. „Er verräth ſein Inneres ſofort durch die haſtige und mißtrauiſche Frage nach dem Inhalte des Schauſpiels, worauf Hamlet ihn mit der Antwort foltert: ‚Sie ſpaßen nur, vergiften nur im Spaße.‘ Die Seelenfolter, auf die der Prinz den König ſpannt, läßt auch im Folgenden nicht nach; immer deutlicher muß er merken, daß ihm eine Falle gelegt, daß ſein Inneres verrathen, ſein Verbrechen entdeckt iſt. Die ſchraubende Ironie, mit der Hamlet ſeine Unbefangenheit nachäfft, preßt mit eiſerner Gewalt das Herz des Schuldbewußten zuſammen; aber noch bannt ihn die ſchlaue Rückſicht auf die konſequente Durchführung ſeiner Rolle an den Ort, wo er ſchaudernd ſein Bildniß im Spiegel erblickt und die Erinnys immer furchtbarer ihre Fackel über ihm ſchwingt. Hamlets Interpretation tritt jetzt auch weniger verblümt auf. Seine Worte ſollen überall dem Bühneneffekte nachhelfen; daher ſchreit er dem Könige zu: ‚Er vergiftet ihn im Garten um ſein Reich.‘ Seine letzte dem Oheim in die Seele geſchleuderte Bemerkung ſind die Worte: ‚Ihr werdet gleich ſehn, wie der Mörder die Liebe von Gonzagos Weibe erlangt.‘ Denn jetzt peitſchen Furien den Geängſtigten von ſeinem Sitze auf — Höllennacht umnebelt ſeine Sinne, zur Flucht gewendet ſtammelt er nach ‚Licht‘.“[1]

Wie dem Angelo und dem Herzog Friedrich läßt auch dem Könige das böſe Gewiſſen keine Ruhe mehr, und wie jene ſucht auch er der ihm drohenden Rache durch die Ver-

---

[1] Tſchiſchwitz, „Shakeſpeares Hamlet, vorzugsweiſe nach hiſtoriſchen Geſichtspunkten erläutert.“ S. 162 ff. Der andere Zuſammenhang, in welchen die Sätze von Tſchiſchwitz hier eingereiht wurden, nöthigte uns zu wenigen Abänderungen.

bracht. Oliver wird beauftragt, Orlando zur Stelle zu ſchaffen, da er es nicht vermag, wird er verbannt, und ſeine Güter werden eingezogen.

Das Charakteriſtiſche bei dieſer Gruppe von Verbrechern iſt dies, daß ſie infolge ihres böſen Gewiſſens immer weiter wüthen gegen die, welche ſie einmal gekränkt, und daß ſie nicht eher glauben ſich beruhigen zu können, als bis ſie jene völlig vernichtet haben.

2. Einzelne ähnliche Züge finden wir bei dem König Klaudius im „Hamlet". Mit dem Inſtinkt des böſen Gewiſſens, das denjenigen, welchem Unrecht geſchehen, immer beargwöhnt, ſieht er ſchärfer als alle Uebrigen und erkennt, daß weder der Tod des Vaters noch unglückliche Liebe allein Hamlets ſcheinbaren Wahnſinn bewirkt haben. Daher ſucht er, von innerer Unruhe gefoltert, auf alle Weiſe dem Geheimniß auf die Spur zu kommen (vgl. II, 2, 77 ff., III, 1, 32 ff. und 170 ff.). Auch hier ſehen wir wieder, wie ſehr es die Wirkung des Gewiſſens ſteigert, wenn die Eindrücke, welche der Schuldige in ſeiner Umgebung empfängt, ihn immer wieder an ſeine That erinnern. Während der König der Oeffentlichkeit gegenüber eine vollendete Heuchlermaske durchzuführen weiß, merken wir doch, wie ſchwer das Gefühl der Schuld ihn drückt. Ein zufälliges Wort des Polonius bietet demſelben Anlaß, ſich zu äußern:

Polonius.

„Wir ſind oft hierin zu tadeln —
Gar viel erlebt man's — mit der Andacht Mienen
Und frommem Weſen überzuckern wir
Den Teufel ſelbſt.

König (beiſeite).

O allzuwahr! wie trifft
Dies Wort mit ſcharfer Geißel mein Gewiſſen!
Der Metze Wange, ſchön durch falſche Kunſt,
Iſt häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glatt'ſten Wort.
O ſchwere Laſt!" (III, 1, 45 ff.)

Wie ſtark mußte erſt das Schuldgewiſſen des Königs bei der Aufführung des Schauſpiels hervorbrechen, welches unter fremdem Namen ſeine eigenen Thaten darſtellt! Die vorausgehende Pantomime und die Szene zwiſchen dem König und der Königin des Schauſpiels haben ihn ſchon ſtutzig gemacht. „Er verräth ſein Inneres ſofort durch die haſtige und mißtrauiſche Frage nach dem Inhalte des Schauſpiels, worauf Hamlet ihn mit der Antwort foltert: ‚Sie ſpaßen nur, vergiften nur im Spaße.‘ Die Seelenfolter, auf die der Prinz den König ſpannt, läßt auch im Folgenden nicht nach; immer deutlicher muß er merken, daß ihm eine Falle gelegt, daß ſein Inneres verrathen, ſein Verbrechen entdeckt iſt. Die ſchraubende Ironie, mit der Hamlet ſeine Unbefangenheit nachäfft, preßt mit eiſerner Gewalt das Herz des Schuldbewußten zuſammen; aber noch bannt ihn die ſchlaue Rückſicht auf die konſequente Durchführung ſeiner Rolle an den Ort, wo er ſchaudernd ſein Bildniß im Spiegel erblickt und die Erinnys immer furchtbarer ihre Fackel über ihm ſchwingt. Hamlets Interpretation tritt jetzt auch weniger verblümt auf. Seine Worte ſollen überall dem Bühneneffekte nachhelfen; daher ſchreit er dem Könige zu: ‚Er vergiftet ihn im Garten um ſein Reich.‘ Seine letzte dem Oheim in die Seele geſchleuderte Bemerkung ſind die Worte: ‚Ihr werdet gleich ſehn, wie der Mörder die Liebe von Gonzagos Weibe erlangt.‘ Denn jetzt peitſchen Furien den Geängſtigten von ſeinem Sitze auf — Höllennacht umnebelt ſeine Sinne, zur Flucht gewendet ſtammelt er nach ‚Licht‘.“[1]

Wie dem Angelo und dem Herzog Friedrich läßt auch dem Könige das böſe Gewiſſen keine Ruhe mehr, und wie jene ſucht auch er der ihm drohenden Rache durch die Ver-

---

[1] Tſchiſchwitz, „Shakeſpeares Hamlet, vorzugsweiſe nach hiſtoriſchen Geſichtspunkten erläutert.“ S. 162 ff. Der andere Zuſammenhang, in welchen die Sätze von Tſchiſchwitz hier eingereiht wurden, nöthigte uns zu wenigen Abänderungen.

nichtung seines Feindes zuvorzukommen. Denn wie er sich Hamlet, so hat sich Hamlet bei dem Schauspiel auch ihm verrathen. Daher wird die Sendung nach dem lehnspflichtigen England beschlossen, von dessen Herrscher in geheimem Auftrage Hamlets schneller Tod gefordert wird.

Noch unter dem mächtigen Eindrucke des Schauspiels hat der König an dem gleichen Abend, nachdem er sein Gefolge entlassen, eine Reueanwandlung. Das Bewußtsein, nun vor Gott verworfen zu sein, schmerzt ihn tief, und er will seine Zuflucht zum Gebete nehmen und um Vergebung seines Mordes bitten. Aber er fühlt, daß ein solches Gebet ohne Wirkung sein müsse, da ihm ja alles bleibe, was ihn zum Mord getrieben, seine Krone, sein eigener Ehrgeiz, seine Königin. Auch hier wirken, wie bei Angelo, die sittlichen und religiösen Gefühle, welche fordern, daß durch ernste Reue die begangene Schuld gesühnt werde, schwächer als jene anderen, welche vorher das Verbrechen veranlaßt haben und nun darauf dringen, daß man sich die Früchte desselben nicht entgehen lasse.

Fortan ist in Klaudius' Seele „Entsetzen und innerlicher Zwist". Der qualvolle Seelenzustand des Herrschers, der in Hamlets Beseitigung seinen einzigen Rettungsanker sieht, malt sich in den Worten, die er nach der Entlassung der für England bestimmten Gesandten spricht:

„O thu' es, England!
Denn mir im Blut wie zehrend Fieber rast er;
Du mußt mich heilen. Mag mir alles glücken,
Bis dies geschehn ist, kann mich nichts erquicken."
(III, 7, 67 ff.)

V.

1. Bei Alonso, Sebastian und Antonio im „Sturm", welche Prospero, den Herzog von Mailand, entthront und dann mit seinem Töchterchen der wilden See preisgegeben

haben, treten als Folge ihrer Vergehen Wahnſinnserſcheinungen auf. Dieſer Wahnſinn iſt jedoch nicht die Reaktion des Gewiſſens, ſondern er wird durch eine höhere Macht über die Uebelthäter zur Strafe für frühere Vergehen und zum Zwecke ihrer inneren Läuterung verhängt, und als Proſpero dies Ziel erreicht glaubt, ebenſo auch wieder von ihnen weggenommen. Allerdings regt ſich unter den erſchütternden Eindrücken, mit denen der Schiffbruch und Proſperos Zauberkunſt ſie heimſuchen, auch bei einem von ihnen das Gewiſſen, welches in dem jetzigen Leiden die gerechte Vergeltung für eine frühere Schuld ſieht: Alonſo, der ſeinen durch den Schiffbruch von ihm getrennten Sohn für ertrunken hält, ruft aus:

„O, 's iſt gräßlich, gräßlich!
Mir ſchien, die Wellen riefen mir es zu,
Die Winde ſangen mir es, und der Donner,
Die tiefe, grauſe Orgelpfeife, ſprach
Den Namen Proſpero, ſie rollte meinen Frevel.
Drum liegt mein Sohn im Schlamm gebettet, und
Ich will ihn ſuchen, wo kein Senkblei forſchte,
Und mit verſchlämmt da liegen." (III, 3, 95 ff.)

2. Es iſt ungenau, wenn man die ſchrecklichen Bilder, durch welche Lady Makbeth in ihrem nachtwandelnden Zuſtand heimgeſucht wird, als Wirkungen des Gewiſſens bezeichnet. Das Verbrechen hat bei ihr nur eine organiſche Erſchütterung und Zerrüttung, aber keine Gewiſſensbiſſe hervorgerufen, wenn auch alle Qualen des böſen Gewiſſens nur eine kleine Folter wären im Vergleich zu dem, was die Lady leidet. Trotz ihres klaren, entſchiedenen Geiſtes, der unbeirrt von moraliſchen Skrupeln das Kühnſte zu planen und mit kälteſter Beſonnenheit und Energie durchzuführen weiß, beſitzt Lady Makbeth doch immer die Nerven eines Weibes, denen zu viel zugemuthet wurde mit dem Antheil, der ihr bei der gemeinſamen Unternehmung zufiel. Die Erregung, welche die Vorbereitung und Ausführung einer ungeheuren That zu begleiten pflegt, welche obendrein eines der ſchwerſten Ver-

brechen ist,[1] wird bei ihr dadurch noch gesteigert, daß sie immer für zwei denken und handeln muß. Daher hat sie schon zum Wein gegriffen, damit dieser ihr erhöhte Kräfte verleihe. Aber bei aller äußern Ruhe und Geistesgegenwart sind doch ihre Nerven übermenschlich angespannt. Daher graben sich die Eindrücke der Mordnacht mit tiefen, unauslöschlichen Zügen auf der Tafel ihres Gedächtnisses ein, und wenn sie auch bei Tage durch andere Eindrücke verdeckt oder durch eine Willensanstrengung niedergehalten werden, so steht doch mit dem Schwinden des Bewußtseins im Schlafe ihre Flammenschrift lodernd vor dem Geiste da und versengt das Hirn. Diese Wirkung würde vielleicht weniger verheerend gewesen sein, wenn sich der Lady nicht sehr bald die Ueberzeugung von der Fruchtlosigkeit des Verbrechens aufgedrängt hätte, und wenn sie nicht auf Schritt und Tritt wieder an die blutige That gemahnt worden wäre, so daß ihr erregter Geist keinen Augenblick darüber zur Ruhe kommen konnte. Man hört die innere Gebrochenheit aus dem folgenden Stoßseufzer heraus:

„Nichts ist gewonnen, alles ist dahin,
Stehn wir am Ziel mit unzufriednem Sinn;
's ist besser, das, was wir zerstört, zu sein,
Als durch Zerstörung uns zu freun in Pein." (II, 2, 44 ff.)

Die nachtwandelnde Lady Makbeth hat jedoch keine Gewissensbisse, sondern sie wiederholt nur mechanisch die Eindrücke jener fürchterlichen Nacht.[2] Wie es der Natur

---

[1] Vgl. die fieberhafte Spannung der Verschworenen im „Julius Cäsar" (III, 1, 15), als sie unmittelbar vor dem Augenblick, wo der entscheidende Schlag fallen soll, vorübergehend glauben, Popilius Lena wolle ihren Anschlag dem Cäsar entdecken; ferner auch Portias Verhalten auf der Straße (II, 4).

[2] „In Ermangelung des Gewissens führen die natürliche Ordnung der Ereignisse und die bloßen Gesetze des Organismus gewaltsam die Züchtigung herbei. Bei der Lady sind die organischen Störungen weniger augenfällig und fieberartig [als bei ihrem Gemahl]. Aber das Nervensystem ermattet schließlich durch das Uebermaß der Anspannung

des Somnambulismus gemäß ist, überwiegen in diesen Erinnerungen die rein physischen Sinneseindrücke. Trefflich entwickelt dies einer der Irrenärzte, welche über Shakespeares Darstellung der Seelenkrankheiten gehandelt haben, der Franzose Onimus: „Als die Lady Makbeth aus dem Zimmer, wo Dunkan getötet wurde, zurückkommt, nachdem sie die Gesichter der beiden Kämmerer mit Blut beschmiert hat, wirft sie ihrem Mann sein Entsetzen beim Anblick seiner blutbedeckten Hände vor:

> ‚Von Eurer Farb' ist meine Hand, doch schämte
> Ich mich so bleichen Herzens. —
> Ein wenig Wasser reinigt von der That;
> Wie leicht drum ist sie!'

Während sie so sprach, mußte sie verspüren, wie das laue Blut auf ihrer Haut gerann, die Oberhaut runzelte und zusammenzog, ihre Finger verklebte und alle Bewegungen derselben hinderte. Wer sich schon in der Lage befunden, warmes Blut an seinen Händen zu haben, erinnert sich der unangenehmen Empfindung, welche dieses Gerinnen des Blutes bewirkt. Dieser Eindruck kommt der Lady in ihrem Nachtwandeln wieder in den Sinn; sie reibt sich die Hände, wie um der Haut ihre Geschmeidigkeit und Reinheit wiederzugeben, denn der Blutflecken reizt die Epidermis und ruft eine Art Jucken hervor. Auch nimmt ein wenig Wasser nicht sogleich jede Spur von Blut hinweg; seine rothe Farbe verräth sich noch lange in den Hautfalten, unter den Nägeln, und wenn alles völlig weggewaschen ist, dauert der Geruch noch während

---

und des Verbrauchs. Jene heftigen, wenn auch nur einen Augenblick dauernden Eindrücke sind nichtsdestoweniger empfunden worden, und dieser Einfluß wirkt langsam, aber unablässig: es ist ein immerwährendes und unzerstörbares Feuer, welches nach und nach den Körper unterhöhlt und jeden Tag weiter um sich greift. Bei Makbeth finden wir das Fieber des Gehirns, bei der Lady die passive und langsame Wirkung der Reflexakte des Gehirns." (E. Onimus, «La psychologie médicale dans les drames de Shakespeare». *Revue des deux mondes* 1876, Heft v. 1. April.)

Stunden an. [Dazu iſt noch zu bemerken, daß die Lady ſich in größter Haſt wäſcht. Schon dreimal hat es am Südthor geklopft, vielleicht wiederholt ſich das Klopfen noch während ihres Händewaſchens; ſie will daher möglichſt raſch fertig werden, aber dies gelingt ihr gerade deswegen nicht. Immer wieder entdeckt ſie eine blutige Stelle, die ſie vorher überſehen oder zu flüchtig gereinigt hatte. („Doch hier iſt noch ein Fleck! — Fort, verdammter Fleck! fort, ſag' ich.") So iſt ſie unter ſteigender Erregung endlich mit dem Reinigen der Hände zu Stande gekommen. Aber nun fällt ihr auf, daß der Blutgeruch noch immer vorhält. Um ihn zu vertreiben, ſpart ſie keine der wohlriechenden Eſſenzen, die auf ihrem Waſchtiſche ſtehen. Aber durch alle Wohlgerüche hindurch merkt ſie immer wieder jenen unangenehmen Duft. Der gräßliche Gedanke ſteht einen Augenblick vor ihrem Geiſte, daß ihre Hand dieſen Blutgeruch nie völlig verlieren werde. („Das riecht noch immer nach Blut! Alle Düfte Arabiens verſüßen dieſe kleine Hand nicht wieder.")] Lange nach dem Mord mußte die Lady Makbeth an ihrer Hand den Blutgeruch wiederfinden, dieſen ſo charakteriſtiſchen Geruch, daß er von dem einen zu dem andern Thiere wechſelt. Später mußte ohne Zweifel ſehr oft ihr Gedanke unfreiwillig zu dieſen Empfindungen zurückkehren und ſie vor Entſetzen und Widerwillen ſchaudern laſſen. Es ſind dieſe reinphyſiſchen Sinneseindrücke, des Taſt-, Geſichts- und Geruchsſinnes, welche während ihrer ſomnambulen Anfälle, wo ihr Wille ganz entſchlummert iſt, auf unbewußte Weiſe wiedererſcheinen. Wie wahr ſind dieſe abgebrochenen Schreie: „Aber wer hätte auch gedacht, der alte Mann hätte ſo viel Blut in ſich! — Was? werden dieſe Hände denn nimmer rein? — Das riecht noch immer nach Blut!" Und wie ſtimmen alle dieſe Einzelheiten zuſammen: das Licht, welches Lady Makbeth immer zur Seite hat, weil nichts ſo ſehr wie die Dunkelheit dazu beiträgt, das Entſetzen zu ſteigern, — der ſchweigende Spaziergang, — die direkte Rückkehr zu dem Bett, die ſtarren Augen weit geöffnet, aber

ohne daß ſie eine Lichtempfindung wahrnähme! Dieſe letzte Beobachtung iſt ebenfalls ſehr genau, denn ſehr viele Nachtwandlerinnen haben die Augen offen."

Es iſt in gleichem Maße verkehrt, wenn man in dem ſpäteren Leiden der Lady eine Wirkung des Gewiſſens ſehen, als wenn man ſie wegen dieſes Leidens zu einer ſehr moraliſchen Perſon machen will, welche nur aus Liebe zu ihrem Gatten dieſen zu dem Verbrechen anſporne. — Tieck hatte gar gefunden, „daß die Lady Makbeth eine zärtliche, liebevolle Seele und als ſolche darzuſtellen ſei." — Nicht ihr Gewiſſen, ſondern die Beſchaffenheit ihres Nervenſyſtems trug die Schuld daran, daß die in jener Schreckensnacht empfangenen Eindrücke in ſolcher Weiſe bei ihr nachwirkten, und die Reizbarkeit der Nerven iſt nicht immer bei ſolchen Leuten am größten, die am ſittlichſten geartet ſind. Ebenſowenig ſteigert ſich auch die aus der Furcht vor Entdeckung ſtammende Erregung mit der ſittlichen Verwerflichkeit der Handlung, welche man vollführt. Eine vornehme Dame, welche in einer ſittlich indifferenten, ja vielleicht löblichen Handlung begriffen iſt, bei der ſie aber nur überraſcht zu werden brauchte, um zu einem Gegenſtande des Geſpöttes ihrer Freunde zu werden, wird hier wahrſcheinlich mehr bei dem Gedanken an eine Entdeckung zittern, als wenn ſie giftige Verleumdungen gegen eine glückliche Rivalin ausſtreut, die mehr Triumphe als ſie feiert. Wohl trägt der verbrecheriſche Charakter ihres Anſchlages ſehr viel dazu bei, um die Lady in einen Zuſtand ſo hochgradiger Erregung zu verſetzen, allein dieſer Zuſtand hätte auch durch andere Urſachen bewirkt werden und doch ähnliche Folgen nach ſich ziehen können. Das Verbrechen rächt ſich hier, wie ſo oft bei Shakeſpeare, an dem Thäter durch deſſen inneren Ruin; aber dieſer Ruin tritt nicht ein als Wirkung des verletzten ſittlichen Bewußtſeins. [1]

---

[1] In den Ausführungen über Konflikt und Gewiſſen, beſonders über die Elemente, aus welchen ſich Gewiſſensbiſſe bilden, iſt der Ver-

VI.

Den Gewiſſensbiß genannten Seelenſchmerz lernten wir kennen als die Reaktion der Gefühle, welche durch das als unſittlich erkannte Begehren und Handeln verletzt worden waren. Derſelbe entſtand immer dadurch, daß ſittlich höher berechtigte Gefühle zu Gunſten der Befriedigung ſittlich niedriger ſtehender Gefühle verleugnet wurden, wobei dieſe Verleugnung als ein Verſtoß gegen das Sittengeſetz empfunden wurde. Oefters fehlt nun jedoch das Bewußtſein einer Verſchuldung, wo ein aus der gleichen Quelle ſtammender Seelenſchmerz vorliegt. Einzelne Shakeſpeareſche Perſonen empfinden ein nagendes inneres Weh, weil ſie, um eine von dem Dichter als unſittlich angeſehene Leidenſchaft zu befriedigen, ſittlich höher berechtigte Gefühle verletzt haben, ohne daß ſie ſich jedoch dabei eines Verſtoßes gegen das Sittengeſetz bewußt geworden wären. Dies iſt vor allem bei den Helden einer ganzen Gruppe der Shakeſpeareſchen Leidenſchaftstragödien, bei Hamlet, Othello, Lear und den Helden der drei Römertragödien der Fall. Dieſes Schmerzgefühl könnte vielleicht als uneigentlicher Gewiſſensbiß bezeichnet werden, weil es wie der früher beſprochene eigentliche Gewiſſensbiß ein aus einem Verſtoß gegen das Sittengeſetz ſtammender Seelenſchmerz iſt, wenn auch dieſer Verſtoß in

---

faſſer für mannichfache Anregung und Förderung verpflichtet den Schriften von Paul Rée („Die Entſtehung des Gewiſſens“ und „Ueber den Urſprung der moraliſchen Empfindungen“), ferner der Abhandlung von L. Arréat, «La morale dans le drame, l'épopée et le roman». Die zuletzt genannte Schrift würde von noch weit größerem Nutzen für den Litterarhiſtoriker ſein, wenn deren Verfaſſer, ſtatt eine Menge intereſſanter ethiſcher Thatſachen aus der Litteratur aller Zeiten und Völker beizubringen, ſich darauf beſchränkt hätte, die ethiſchen Anſchauungen eines einzelnen Dichters oder einer Dichtergruppe in ihrem inneren Zuſammenhange darzulegen, vielleicht auch den hier hervortretenden Gegenſatz zu andern Dichtern oder Dichtergruppen zu entwickeln.

einer gewissen Dumpfheit vorgenommen wurde und weder vor- noch nachher dem Menschen als solcher klar zum Bewußtsein kam. —

Hier muß noch einer sehr bedeutsamen Abweichung Shakespeares von andern Dramatikern gedacht werden. Auch sonst finden wir oft seelisches Leiden geschildert, welches daher rührt, daß der Mensch durch sein Handeln in ihm ruhende Gefühle verletzt hat oder zu verletzen im Begriffe ist — Analogien zu dem, was wir bei Shakespeare als Konflikt und Gewissensbiß haben kennen lernen. Allein bei andern Dichtern geschieht diese Verletzung oft im Interesse der Sittlichkeit: Max Piccolomini, Rodrigo und Chimene im Corneilleschen „Cid" leiden schmerzlich darunter, daß sie in Vollführung eminent sittlicher Handlungen ihnen sehr werthe Gefühle verletzen mußten. Shakespeare läßt dagegen das Wollen und Handeln nur dann von Seelenschmerz begleitet sein, wenn es thatsächlich unsittlich ist: er weist in seinem ganzen Theater kein einziges Beispiel eines seelischen Leidens auf, das aus ähnlicher Quelle wie bei den ebengenannten drei Gestalten fließe. Diejenigen Gefühle, deren Verleugnung bei ihm ein inneres Weh erzeugt, haben immer eine höhere sittliche Berechtigung als diejenigen, welche über sie die Oberhand behielten.[1]

[1] Daß die im Hintergrund befindlichen weiblichen Figuren der Oktavia und der Blanka von Kastilien, welche sich völlig passiv verhalten, ebenso wie auch der neben ihnen genannte York in „Richard II." (s. o. S. 202 f.), nicht in Widerspruch zu dem Gesagten stehen, bedarf keiner ausdrücklichen Hervorhebung. Ein Zweifel könnte höchstens in Betreff einer Person wie Salisbury (s. o. S. 205) entstehen, über dessen Handlungsweise der Dichter sein sittliches Urtheil nicht scharf hervortreten läßt. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß dies dahin ging, Salisbury habe mit seinem Abfall von König Johann einen Fehler begangen und eine Schuld gegen sein Vaterland auf sich geladen. Es ist unverkennbar, daß das aus verletzter Eigenliebe stammende Unbehagen einzelner Lustspielpersonen, welche das Bewußtsein haben, Lächerlich geworden zu sein, eine gewisse Aehnlichkeit mit Gewissensbissen hat. Wir glaubten jedoch auf diese Erscheinung hier nicht näher eingehen zu müssen.

Dem Konfliktszuſtand wie dem Gewiſſensbiß iſt gemeinſam ein inneres Wehgefühl als Reaktion durch eine unſittliche Leidenſchaft unterdrückter oder verletzter Gefühle. Beide Gemüthszuſtände gehen in einander über und ſind nur zeitlich von einander verſchieden, indem man den einen mit der That aufhören, den andern nach der That beginnen laſſen könnte.

Sechstes Kapitel.

Sittliche Anſchauungen in den ſpäteren Hiſtorien.

Daß in ſittlicher Hinſicht eine erhebliche Verſchiedenheit zwiſchen den Menſchen der ſpäteren und denen der früheren Werke beſteht, zeigt ſich ſofort, wenn man von „Heinrich dem Sechſten“ zu den nach ihm verfaßten Hiſtorien übergeht, welche ja ſtoffſlich ſo viele Analogien zu ihm darbieten. Materiell ſind einzelne Handlungen nur Wiederholungen von ſolchen aus „Heinrich VI.“ Die veränderte ſittliche Beſchaffenheit der Handelnden verleiht ihnen jedoch öfters einen ganz anderen Charakter und bedingt auch eine weſentlich verſchiedene Darſtellung. Auch jetzt noch werden die meiſten Handlungen aus ſelbſtiſchen Beweggründen vorgenommen: aber neben den primitiven Gefühlen, welche in „Heinrich VI.“ ausſchließlich vorhanden waren, ſteht eine Gruppe anderer, welche theilweiſe auf ſehr umſtändlichen Wege gewonnen wurden. Iſt nun auch ihre Stärke ſelten hinreichend, um das Handeln merkbar zu beeinfluſſen, ſo beſtehen ſie doch wenigſtens bei einzelnen Menſchen und wir können beobachten, daß und in welcher Weiſe ſie wirken. Am nächſten ſteht dem früheren Werke „Richard der Zweite“, am weiteſten entfernt ſich von ihm der „König Johann.“

I.

Wie ganz anders zeigt ſich uns die Vaterlandsliebe in „Richard II.“ als in „Heinrich VI.“, wo wir nur bei

Humphrey Gloſter Spuren dieſes Gefühles fanden! Neben den laſterhaften, in Selbſtſucht und Ehrloſigkeit verſunkenen Fürſten hat Shakeſpeare zwei von dem hingebungsvollſten, lauterſten Patriotismus erfüllte Unterthanen geſtellt. Es ſind die Zeugen einer großen vergangenen Epoche, die beiden noch überlebenden Söhne Eduards III., die Herzöge von Lankaſter (Johann von Gaunt) und von York. Wie innig werden dieſe durch alles ergriffen, was irgendwie das Wohl und die Ehre des Staates berührt! Jedes Wort, das der ſterbende Gaunt zu ſeinem entarteten Neffen Richard II. ſpricht, iſt durchglüht von dem Schmerz, der Scham und der Entrüſtung des Patrioten über die durch den König verſchuldeten troſtloſen Zuſtände Englands.

Sehr ſtark lebt ferner in beiden Prinzen das Gefühl ihrer Unterthanenpflicht.

Vor Beginn der Handlung des Stückes fällt die Ermordung ihres Bruders, des Herzogs von Gloſter, den der König durch willfährige Hände hat beſeitigen laſſen. Wohl wiſſen Gaunt und York, von wem das Verbrechen ausgegangen; allein ſie fühlen ſich zu ſehr als Unterthanen, als daß ſie auch nur einen Augenblick dem Gedanken einer Selbſthilfe gegen den gewaltthätigen Fürſten nachgeben könnten. Gaunt erklärt ſeiner Schwägerin, die ihn um Rache für den Toten beſtürmt:

„Ach, mein ſo naher Theil an Gloſters Blut
Treibt mehr als Euer Schelten noch mich an,
Daß ich mich rühre gegen ſeine Schlächter.
Doch weil Beſtrafung in den Händen liegt,
Die das gethan, was wir nicht ſtrafen können,
Befehlen wir dem Himmel unſre Klage,
Der, wenn er reif die Stund' auf Erden ſieht,
Aufs Haupt der Sünder heiße Rache regnet."
(I, 2, 1 ff.)

Gaunt läßt ſich weder durch die leidenſchaftlichen Worte umſtimmen, mit denen ihn ſeine Schwägerin bei dem gemeinſamen Urſprung beſchwört, der ihn zur Rache für ſeinen

Bruder entflammen müſſe, noch auch durch einen Appell an ſeinen Selbſterhaltungstrieb ins Wanken bringen. Die bei Shakeſpeare ſo ſtarken egoiſtiſchen Motive, die in „Heinrich VI." niemals umſonſt in Bewegung geſetzt wurden, vermögen nichts über die loyale Geſinnung Gaunts:

Herzogin.

„Geduld nicht, Gaunt, Verzweiflung läßt den Bruder
So ſchlachten, und den Pfad zu deinem Leben
Zeigſt du, lehrſt finſtern Mord, auch dich zu ſchlagen.
Was wir an Niedern rühmen als Geduld,
Iſt blaſſe Feigheit in der edlen Bruſt.
Was red' ich viel? Du ſchirmſt dein eignes Leben
Am beſten, rächſt du meines Gloſters Tod.

Gaunt.

Der Streit iſt Gottes, denn ſein Stellvertreter,
Geſalbt vor ſeinem Antlitz, ſein Geſandter,
Hat ſeinen Tod verurſacht; wenn mit Unrecht,
Mag Gott es rächen; ich erhebe nie
Den Arm im Zorne gegen ſeinen Diener."

Den einzigen Weg, der hier noch übrig bleibt, ſchlägt Bolingbroke ein, der entſchloſſene Sohn Johanns von Gaunt: er fordert denjenigen zum Zweikampf, der ſich als Richards Werkzeug brauchen laſſen, oder, wie es hier vielmehr der Fall zu ſein ſcheint, der Oeffentlichkeit gegenüber die Schuld an einer That über ſich nahm, die eigentlich ein Anderer — Aumerle — zu tragen gehabt hätte.[1] Bolingbroke wandert

[1] Wenn wir die Frage nach der Schuld an dem Tode des Herzogs Gloſter, über die wir aus der Dichtung keine völlige Klarheit zu gewinnen vermögen, mit Hilfe der Chroniken zu löſen verſuchen, ſo dürfte ſich wohl das Folgende ergeben: Mowbray hatte als Gouverneur von Calais Gloſter in Gewahrſam, als Aumerle, im Einverſtändniß mit dem Könige, durch zwei ſeiner Leute den Herzog heimlich beſeitigen ließ. Um ſeinen König nicht bloßzuſtellen, ſieht ſich Mowbray gezwungen, die Wahrheit zu verhehlen. Daher wendet ſich der Verdacht gegen ihn und einmüthig gibt man ihm das Verbrechen ſchuld.

Gervinus hat hier wieder den Dichter völlig mißverſtanden:

dafür in die Verbannung; außerdem entzieht ihm der König bei dem Tode seines Vaters ohne einen Schein des Rechtes sein ganzes Vermögen, hauptsächlich deshalb, weil die königs-

---

„Diese Lage," sagt er, „benutzt Bolingbroke, wie wir im zweiten Theile ‚Heinrichs IV.' (IV, 1) ausdrücklich erfahren, jenen Haß zu nähren und die Gunst des Volkes auf sich zu ziehen, indem er sich ehrenhaft besorgt um eine heilige Familiensache hinstellt. [Es heißt dort nur:

„Gleichwie mit einer Stimme schrie das Land
Haß wider ihn; all ihr Gebet und Liebe
Wandt' auf den Hereford sich, der ward vergöttert,
Gesegnet und geehrt, mehr als der König." (V. 136 ff.)

Wie kann man hier das herauslesen, was Gervinus will?] Er weiß, daß Norfolk an dem Morde unschuldig ist. [Wenn die Unschuld Norfolks so klar war, wie kommt es denn, daß die Herzogin von Gloster sagen konnte:

„Die Rach' für Gloster sitz' auf Herefords Speer,
Auf daß er bring' in Schlächter Mowbrays Brust!
Und schlägt dem Unglück fehl das erste Rennen,
So schwer sei Mowbrays Sünd' in seinem Busen,
Daß sie des schäum'gen Rosses Rücken bricht" u. s. w. (I, 3, 47 ff.)

Auch geht aus Bolingbrokes eigenen Worten hervor, daß er überzeugt ist von der Gerechtigkeit seiner Mission, das ruchlos vergossene Blut seines Oheims zu rächen,

„dies Blut,
Das, wie das Blut des Opfer-weihnden Abel,
Selbst aus der Erde stummen Höhlen schreit
Zu mir um Recht und strenge Züchtigung." (I, 1, 103 ff.)

aber eben so tapfer als politisch wagt er freigeistisch das Gottesurtheil anzutragen." Ueber Gottesurtheile theilte Shakespeare die Ansichten des Mittelalters. Die als solche angesehenen Zweikämpfe in „Heinrich VI." ergeben jedesmal eine Bestätigung der Wahrheit. Auch läßt unser Dichter die freigeistigen Versucher des Himmels immer kläglich zu Schanden werden, wie das Beispiel Buckinghams und Hastings' in „Richard III." deutlich genug beweist. Shakespeare dachte über solche Sachen viel zu ernst, als daß er eine Hauptperson ungestraft eine so frivole Handlung, wie Gervinus sie Bolingbroke unterschiebt, hätte begehen lassen. Und Bolingbroke hätte auch nicht einmal die Entschuldigung des Aumerle für sich, der einen Zweikampf verlangt, in den er allem Anschein nach nicht mit gutem Gewissen gehen kann. Denn Aumerle handelt so aus Nothwehr, während Bolingbroke ganz aus eigenem Antrieb eine der leichtfertigsten Handlungen beginge, für welche gar keine Beschönigung aufzufinden wäre.

lichen Kassen leer sind und nicht das zur Führung eines Krieges in Irland nöthige Geld zu liefern vermögen. Vielleicht auch wurmt es Richard noch, daß Bolingbroke in seinem Helfershelfer doch eigentlich ihn selber zur Rechenschaft gezogen, und er will nun eine niedrige Rache an seinem kühnen Unterthanen befriedigen, den er im Geheimen fürchtet, und ihn unschädlich machen.

Dies vermag der ehrliche York bei aller Loyalität nicht länger geduldig anzusehen, daher hält er dem König sein Unrecht vor. Seine Worte sind nicht nur bedeutsam, weil sie zeigen, wie viel er doch die ganze Zeit über stillschweigend hingenommen, sondern auch weil sie heraushören lassen, wie schwer es ihn ankommt, die Ehrfurcht gegen seinen Fürsten außer Augen zu setzen:

„Wie lang bin ich geduldig? Ach, wie lang
Wird zarte Pflicht ertragen solchen Zwang?
Nicht Glosters Tod, noch Herefords Bann, noch Gaunts
Verunglimpfung, noch Englands Druck und Noth,
Noch die Vermählung, die vereitelt ward
Dem armen Bolingbroke, noch meine Schmach
Bewog mich je, die Miene zu verziehen
Und wider meinen Herrn die Stirn zu runzeln.
Ich bin der letzte Sohn des edlen Eduard,
Der erste war dein Vater, Prinz von Wales.
Du hast sein Angesicht, so sah er aus,
Als er die Anzahl deiner Tag erfüllte;
Doch wenn er zürnte, galt es den Franzosen,
Nicht seinen Freunden; seine edle Hand
Gewann, was er hinweggab, gab nicht weg,
Was siegreich seines Vaters Hand gewonnen;
Er war nicht schuldig an Verwandtenblut,
Nur blutig gegen Feinde seines Stamms.
O Richard! York ist allzutief im Kummer,
Sonst stellt' er nimmer die Vergleichung an."
(II, 1, 163 ff.)

Wie es zu erwarten, bleiben Yorks Worte wirkungslos. Aber auch dies neue Unrecht und diese neue Kränkung veranlassen ihn zu keiner feindseligen Handlung gegen seinen König.

Wenn er ſpäter als Reichsverweſer dem Aufſtande Bolingbrokes nicht kräftiger entgegentritt, ja ſich zu deſſen Gefolge geſellt, ſo thut er dies nicht deshalb, weil ihm der gute Wille, ſondern nur, weil ihm die Macht zu einem wirkſamen Widerſtande fehlt.

Dieſelbe Treue erfährt übrigens auch Bolingbroke von York, nachdem er rechtmäßiger Herrſcher geworden iſt; denn York bringt ſeinen eigenen Sohn zur Anzeige, nachdem er von deſſen Theilnahme an einem gegen den König gerichteten Komplott Kenntniß bekommen.

Der Unterſchied zwiſchen York und den Baronen in „Heinrich VI.", welche aus den geringfügigſten Anläſſen zu Rebellen wurden, iſt außerordentlich groß. Nicht nur, daß dort die Unterthanentreue nicht ſtark genug war, um York (den Prätendenten), um Warwick und Klarence von einem Abfall zurückzuhalten: ſie kam bei ihnen auch nicht einmal zu Wort.

II.

Anders jedoch als Herzog York handeln die Großen in „Richard II." Aus Korpsgeiſt und kameradſchaftlichem Sinn empfinden ſie lebhaft die Kränkung, die Richard ſeinem Vetter Bolingbroke angethan, und ſind um ſo lieber bereit, dieſem zu ſeinem Rechte zu verhelfen, als dies zugleich der ſicherſte Weg iſt, ihre eigenen Rechte zu ſchützen. Sie ſchließen ſich ſomit in erſter Linie aus perſönlichen Intereſſen dem Aufſtande Bolingbrokes an, daneben dienen ſie jedoch noch einem höheren, allgemeineren Intereſſe, oder ſie ſchützen zum mindeſten ein ſolches vor: ſie geben als ihre Abſicht an, daß ſie die vielen Mißſtände, welche unter der Regierung Richards eingeriſſen, beſeitigen und an Stelle ſeiner Regierung eine neue, beſſere herbeiführen wollen. Der Standpunkt, von dem aus die politiſchen Verhältniſſe beurtheilt werden, iſt ein weit höherer als in „Heinrich VI." Man ſehe nur die Szene, wo die Großen, nachdem eben der König die Einziehung von Bolingbrokes Gütern ausgeſprochen, ſich über ihr künftiges

Verhalten berathſchlagen: von wie viel Seiten wird hier doch eine Rebellion betrachtet, wie viele Gründe werden zur Erklärung und Rechtfertigung einer ſolchen angeführt! Während in „Heinrich VI.“ die geiſtige Plumpheit und ſittliche Rohheit der Menſchen es bedingte, daß nur die einfachſten und nächſtliegenden Motive wirkten, ſehen wir hier deren Spiel ſich kompliziren durch eine Anzahl fernabliegender Erwägungen. Trotzdem merkt man wohl, daß dieſelben neben den rein individuellen Beweggründen nur ſehr ſchwach wirken. Roß, Willoughby und Northumberland äußern ſich unter einander:

— „Beim Himmel, es iſt Schmach, ſolch Unrecht dulden
An einem Prinzen und an andern mehr
Aus edlem Blut in dem geſunknen Land.
Der König iſt nicht mehr er ſelbſt, verführt
Von Schmeichlern; und was die aus Haß
Angeben wider einen von uns allen,
Das jetzt der König ſtrenge gegen uns
Und unſer Leben, Kinder, Erben durch.
— Das Volk hat er geſchatzt mit ſchweren Steuern
Und abgewandt ihr Herz: gebüßt die Edlen
Um alten Zwiſt und abgewandt ihr Herz.
— Und neue Preſſungen erſinnt man täglich,
Als offne Brief', Darlehn und was nicht alles:
Doch was, um Gotteswillen, wird daraus?
— Der Krieg verzehrt' es nicht, er führte keinen,
Er gab ja durch Verträge ſchmählich auf,
Was edle Ahnen mit dem Schwert erwarben.
Er braucht im Frieden mehr als ſie im Krieg.
— Der Graf von Wiltſhire hat das Reich in Pacht.
— Der König iſt zum Bankrottirer worden.
— Unehr' und Untergang hängt über ihm.
— Er hat kein Geld für dieſe Krieg' in Irland,
Der drückenden Beſteurung ungeachtet,
Wird der verbannte Herzog nicht beraubt.
— Sein edler Vetter: o verworfner König!
Doch, Herrn, wir hören dieſes Wetter pfeifen
Und ſuchen keinen Schutz ihm zu entgehn;
Wir ſehn den Wind hart in die Segel drängen
Und ſtreichen doch ſie nicht, gehn ſorglos unter.

— Wir ſehn den Schiffbruch, den wir leiden müſſen,
Und unvermeidlich iſt nun die Gefahr,
Weil wir die Urſach unſres Schiffbruchs leiden." (II, 1, 238 ff.)

Northumberland weiß jedoch Troſt und Rettung zu verkünden. Er theilt mit, Bolingbroke ſei mit einer Hilfstruppe aus der Bretagne unterwegs und warte bloß die Ueberfahrt des Königs nach Irland ab, um im Norden an der Küſte zu landen. Er fordert darum ſeine Freunde auf, mit ihm zu dem Rebellen zu ſtoßen:

„Und wollen wir das Joch denn von uns ſchütteln,
Des Lands zerbrochne Flügel neu befiedern,
Die Kron' aus mäkelnder Verpfändung löſen,
Den Staub abwiſchen von des Zepters Gold,
Daß hohe Majeſtät ſich ſelber gleiche:
Dann mit mir fort in Eil' nach Ravenspurg." —

Auch in „Richard II." finden wir ebenſowenig wie in „Heinrich VI." Konflikte bei den aufſtändigen Großen. Weder bei Bolingbroke noch bei einem ſeiner Anhänger erzeugt der Abfall von Richard irgend welchen Seelenſchmerz. Die Unterthanentreue und die Anhänglichkeit an den König ſind, wie es ſcheint, mit dem Augenblick, wo ſie ſich von Richard loszuſagen beſchloſſen, ſo ganz bei ihnen in den Hintergrund getreten, daß ſich ein Konflikt nicht ausbilden konnte. Nur der alte York leidet an einem tiefen ſchmerzlichen Seelenriß, da Eid und Gewiſſen ihn verpflichten, bei ſeinem Fürſten auszuharren, und Freundſchaft und Gewiſſen ihn auch nöthigen, ſeinen ſchwer gekränkten Neffen Bolingbroke zu vertreten. Die Abweſenheit des aus verletzten Trieben und Gefühlen ſtammenden Seelenſchmerzes unterſcheidet „Richard II." wie auch den epiſirenden „Heinrich V." von allen ſpäteren Hiſtorien und eigentlichen Leidenſchaftstragödien, deren Helden ſämmtlich innerlich tief leiden. Bei Bolingbroke, dem tragiſchen Helden der Lankaſterſtücke, iſt ſogar in den zwei Theilen „Heinrichs IV." die Wirkung des Gewiſſens in breiteſter

Ausführung geſchildert, in „Richard II.“ findet ſich dagegen kaum eine Gewiſſensregung desſelben.[1]

III.

Eine ähnliche Kränkung wie die, welche Warwick von Eduard erfahren (ſ. o. S. 75 f.), bewegt die Percys, denen zumeiſt Bolingbroke ſeine Erhebung auf den Thron verdankt, zur Empörung. Der König, den die Dankesſchuld gegen ſeine Unterthanen doppelt ſchwer drückt, weil dieſe durch ihr hochfahrendes Betragen ihm ſtündlich vorrücken, wie viel er ihnen ſchuldig geworden, hat die Percys durch eine verächtliche Behandlung abſichtlich beleidigt, um ſich ihrer ſo zu entledigen. Dieſe fühlen das geheime Motiv des Königs ſehr wohl heraus und werden außer durch das Gefühl der Kränkung über den erfahrenen Undank noch durch das Gebot der Selbſterhaltung zum Abfall getrieben. Die egoiſtiſchen Beweggründe zu ihrer Handlungsweiſe kommen bei den verſchiedenſten Gelegenheiten mit aller nur wünſchenswerthen Deutlichkeit zum Vorſchein: allein man ſucht dieſelben vor ſich und vor Anderen zu verſtecken und möchte gern den Schein erwecken, daß man aus den reinſten und edelſten Abſichten handle. Man erinnert ſich nun mit einem Male, daß Bolingbroke ja ein Uſurpator iſt, und daß man durch einen Aufſtand gegen ihn ein früher begangenes Unrecht gut machen könne. Es iſt nun bemerkenswerth, wie Ehre und Gewiſſen unabläſſig als Beweggründe von den Perſonen vorgeſchoben werden, während mehr gegen deren Willen immer wieder durchſcheint, daß wirklich beſtimmend nur die erlittene Kränkung und das Gebot der Selbſterhaltung war:

[1] Man müßte denn etwa als ſolche Bolingbrokes Furcht vor dem abgeſetzten Richard faſſen, welche ihn zu einer Aeußerung veranlaßt, welche den Tod ſeines Vorgängers zur Folge hat. Allein dieſe Aeußerung fällt hinter der Szene. Auch in dem Schmerz um ſeinen ſcheinbar mißrathenen Sohn V. 2, 1 ff. iſt noch nicht, wie ſpäter in „Heinrich IV.“, ein Element des Gewiſſensbiſſes vorhanden.

ſo ſtraft das wahre Motiv das Scheinmotiv immer Lügen. Der junge Heinrich Percy ſpricht zu ſeinem Vater und ſeinem Oheim Worceſter:

„Doch ſoll es ſein, daß ihr, die ihr die Krone
Dem undankbaren (!) Mann aufs Haupt geſetzt
Und ſeinethalb den böſen Schandfleck tragt
Von Anſtiftung zum Morde, — ſoll es ſein,
Daß ihr euch zuzieht eine Welt von Flüchen
Als Helfershelfer, ſchnödes Werkzeug nur,
Die Stricke, Leitern, oder gar der Henker?
Verzeiht, daß ich ſo tief hinab muß gehn,
Das Fach zu zeigen und die Rangordnung,
Worin ihr ſteht bei dieſem ſchlauen König.
Soll man, o Schmach! in dieſen Zeiten ſagen
Und Chroniken damit in Zukunft füllen,
Daß Männer ſich von eurer Macht und Adel
Verpflichtet einer ungerechten Sache,
Wie beide ihr — verzeih' es Gott! — gethan,
Richard, die ſüße Roſe auszureißen
Und dieſen Dornſtrauch, Bolingbroke, zu pflanzen?
Und ſoll zu größrer Schmach man ferner ſagen,
Ihr ſeid gehöhnt, entlaſſen, abgeſchüttelt
Von ihm, für den ihr dieſe Schmach ertrugt?
Nein; es iſt Zeit noch, die verbannte Ehre
Zurückzulöſen und euch vor der Welt
In ihrer guten Meinung herzuſtellen,
Das ſtolze, höhniſche Verſchmähn zu rächen
An dieſem König, welcher Tag und Nacht
Drauf ſinnt, die ganze Schuld bei euch zu tilgen,
Wär's auch mit eures Todes blut'ger Zahlung."
(Heinrich IV., 1. Th. I, 3, 160 ff.)

Es ſei ausdrücklich bemerkt, daß niemals vorher in der ganzen Zeit, da die Percys auf Bolingbrokes Seite ſtanden, ſie damit gegen die Ehre zu verſtoßen glaubten oder deswegen eine Regung des Gewiſſens verſpürten.

Offen ſpricht es ſogar Worceſter aus, daß ſie nicht um idealer Zwecke, ſondern um ihrer Sicherheit willen ſich zu den Schritten entſchloſſen, die ſie gethan haben:

„Das, was uns eilen heißt, ist nichts Geringes,
Durch einen Hauptstreich unser Haupt zu retten;
Denn, mögen wir uns noch so still betragen,
Der König glaubt sich stets in unsrer Schuld
Und glaubt, daß wir uns nicht befriedigt glauben,
Bis er es uns zu seiner Zeit vergilt;
Ihr seht ja, wie er schon den Anfang macht,
Uns seiner Liebe Blicke zu entfremden." (V. 283 ff.)

Heinrich Percy bemerkt darauf:

„Das thut er, ja, man muß sich an ihm rächen."

Derselbe zählt später Blunt das Sündenregister des Königs und die Gründe auf, die ihre Familie zur Empörung getrieben. Als wichtigste treten hierunter die erlittene Kränkung und die Rücksicht auf die eigene Sicherheit hervor:

„In meinem Siegesglück beschimpft' er mich,
Und war bemüht, durch Kundschaft mich zu fangen;
Schalt meinen Oheim weg vom Sitz im Rath,
Entließ im Zorn vom Hofe meinen Vater;
Brach Eid auf Eid; that Unrecht über Unrecht
Und trieb uns schließlich, unsre Sicherheit
In diesem Bund zu suchen und zugleich
Zu spähn nach seinem Anspruch, welchen wir
Nicht gültig gnug für lange Dauer finden." (IV, 3, 97 ff.)

So klar es hier ausgesprochen ist, daß die Empörung gegen Heinrich IV. nicht wegen seiner ungenügenden Thronansprüche erfolgt und daß man diese erst zu prüfen beginnt, nachdem der Aufstand schon beschlossene Sache ist, so ist es doch dem Lobredner des Heißsporn möglich gewesen, diesen einfachen Sachverhalt zu verkennen.[1]

Ueber ein halb Dutzend Male wird es — sowohl bei Gelegenheit des früheren, wie bei Gelegenheit des späteren Aufstandes unter Heinrich IV. — unumwunden ausgesprochen, daß man die Waffen nur um seiner Sicherheit willen führe:

[1] S. Anhang III: „Ueber Heinrich Percy."

nie könne ſich der Fürſt auf die Dauer mit Unterthanen vertragen, denen er zu viel zu danken habe, noch auch je wieder in das alte Verhältniß zu ſolchen treten, die einmal von ihm abtrünnig geworden ſeien. Daher ſchreiten die Einen zu ihrem Schutze zum Aufſtand, die Anderen beharren darin — ideale Motive aber liegen ihnen völlig fern oder dienen als bloßer Vorwand. Worceſter rechtfertigt vor Heinrich IV. den Abfall durch mehrere Gründe: der König habe die Percys, denen er ſeine Größe verdanke, in Ungnade fallen laſſen; dann habe er, entgegen ſeinem Eide, nur auf das Herzogthum Lankaſter Anſpruch zu erheben, die Königswürde ſich angemaßt. „Und nun thatet Ihr," fährt Worceſter fort,

„nachdem wir Euch gepflegt, an uns,
Wie die unedle Brut, des Kuckucks Junges,
Dem Sperling thut; bedrücktet unſer Neſt,
Wuchſt ſo gewaltig an durch unſre Pflege,
Daß unſre Lieb' ſelbſt nimmer Euch durft' nahn
Aus Furcht, erwürgt zu werden; ja, wir mußten
Uns ſicher ſtellen mit behendem Flug
Vor Eurem Blick und dieſe Kriegsmacht werben,
Womit wir Gegner Euch aus Gründen ſind,
Wie Ihr ſie ſelbſt geſchmiedet wider Euch
Durch kränkendes Verfahren, drohnde Mienen
Und aller Treu Verletzung, die Ihr uns
In Eures Unternehmens Jugend ſchwurt." [1] (V, 1, 60 ff.)

Bei anderer Gelegenheit räumt ſogar Worceſter ein, daß es mit der Gerechtigkeit ihrer Sache ſchlecht beſtellt ſei und daß dieſe keine ſcharfe Prüfung vertragen könne. Das Fernbleiben ſeines Bruders Northumberland, der entgegen der Verabredung nicht mit ſeinen Truppen zu dem aufſtändiſchen Heere ſtößt, kommt ihm hauptſächlich wegen des Eindrucks, den die Kunde davon hervorrufen werde, ſo ungelegen:

---

[1] Vgl. ferner V, 2, 4 ff. und V, 5, 11 ff., desgl. im zweiten Theile „Heinrichs IV." IV, 1, 183 f., 189 ff. und IV, 2, 33 ff.

„Man wird denken,
Wo man nicht weiß, weswegen er nicht kommt,
Daß weiser Sinn, Vasallentreu', Mißfallen
An unserm Thun zurück den Grafen hält.
Bedenkt, wie eine solche Vorstellung
Die Flut der schüchternen Parteiung wenden
Und unser Recht in Frage stellen kann:
Ihr wißt, wir auf der rüst'gen Seite müssen
Uns fern von scharfer Untersuchung halten
Und jede Oeffnung, jeden Spalt verstopfen,
Wodurch das Auge der Vernunft kann spähn."[1]
(IV, 1, 62 ff.)

IV.

Nirgends tritt der Unterschied in den sittlichen Anschauungen zwischen den früheren und den späteren Werken so stark hervor wie im „König Johann", gegen „Heinrich VI." gehalten. Die Stellung Philipp Augusts von Frankreich zwischen Arthur und Johann, dem im Unglück befindlichen rechtmäßigen Thronerben und dem erfolgreichen Usurpator, ist ähnlich der Stellung Ludwigs zwischen Margaretha und Eduard in „Heinrich VI." (s. o. S. 74 ff.). Während aber Ludwig nicht über eine Versicherung seiner freundschaftlichen Gesinnungen für Margaretha hinausgeht, ist Philipp entschlossen, für die gute Sache Arthurs Opfer zu bringen. Er hat aus einem edlen Beweggrunde, der von jeder Trübung durch eigennützige Interessen frei zu sein scheint, die Waffen ergriffen und will mit diesen das Recht Arthurs an die englische Krone, die dessen Oheim Johann widerrechtlich an sich gerissen, verfechten. Die Vollmacht dazu leitet er ab, wie er Johann erklärt,

„Vom höchsten Richter, der des Guten Trieb
In jeder Brust von hohem Anlehn weckt,
Des Rechtes Bruch und Fälschung zu durchschaun:

[1] Aehnlich urtheilen auch andere Aufständische über die Güte der von ihnen vertretenen Sache, z. B. Morton. (2 Th. I, 1, 192 ff.)

Der ſetzte mich zum Vormund dieſem Knaben.
Aus ſeiner Vollmacht zeih' ich dich des Unrechts,
Mit ſeiner Hilfe hoff' ich es zu ſtrafen." (II, 1, 112 ff.)

Philipp hat außerdem durch mehrere Eidſchwüre erhärtet, daß er nicht eher ſein Schwert niederlegen werde, als bis er Johann geſtürzt habe, und ſollte er darüber ſein Leben einbüßen. Er hat ſogar ſchon einmal blutig für Arthur geſtritten — allein ſeine guten Vorſätze halten nicht Stand gegen eine ſtarke Lockung des Eigennutzes. Ob auch das Recht des Knaben, den er vertritt, ſonnenklar iſt, die Verſuchung findet Philipp ebenſo ſchwach wie Ludwig in „Heinrich VI." Wie dieſer die Sache Margarethas, ſo gibt Philipp die Sache Arthurs preis, um einen friedlichen Vertrag mit England zu ſchließen, der ſeinem Hauſe erhebliche Vortheile zuwendet. Nach dem Vorſchlage der Bürger von Angers gibt er ſeine Zuſtimmung zu der Heirath des Dauphins mit der Nichte des Königs von England, welcher ihr Oheim als Hochzeitsgabe mehrere Provinzen in Frankreich zuweiſt unter der Bedingung, daß er ſelber ungeſtört in England herrſchen, Arthur aber mit einer Kleinigkeit abgefunden werden ſoll. Am gleichen Tage noch bricht jedoch Frankreich das Bündniß und ergreift wieder die Waffen, um dem Bannſpruch des Papſtes zu entgehen, der ihm bei einem längeren Verweilen an Englands Seite droht. Ueber die Raſchheit, mit der in den Jugendwerken ſolche Wendungen ſich vollziehen, halte man das mühſame Ringen Philipps, der nach langem Kampfe und mit ſichtbarem Schmerze ſich von dem kaum gewonnenen Verbündeten losreißt. Von allen Seiten heftig beſtürmt und zum Vertragsbruch aufgefordert, wendet er ſich an den Kardinal Pandulpho, der gegen Johann den Bann geſchleudert, um ihn zu einem milderen Vorgehen zu bewegen:

„Setzt Euch an meine Stell', ehrwürd'ger Vater,
Und ſagt mir, wie Ihr Euch betragen würdet.
Die königliche Hand und meine hier
Sind neu verknüpft, die innerſten Gemüther
Vermählt zum Bund, verſchlungen und umkettet

Von aller frommen Treue geweihter Schwüre!
Der letzte Hauch, der Ton den Worten gab,
War fest geschworne Treue, Fried' und Freundschaft
Für unser beider Reich und hohes Selbst ....
Und diese Hände, kaum von Blut gereinigt,
Zu Liebe neu vereint, in beidem stark,
Sie sollen lösen Druck und Freundesgruß?
Die Treu verspielen, mit dem Himmel scherzen?
So wankelmüth'ge Kinder uns zu machen,
Zu reißen Hand aus Hand, uns loszuschwören
Von frisch geschworner Treu, des holden Friedens
Ehbett mit blut'gem Heer zu treten, Aufruhr
Zu stiften auf der ebnen, milden Stirn
Der graden Offenheit? O heil'ger Herr,
Ehrwürd'ger Vater, laßt es so nicht sein!
In Eurer Huld ersinnt, beschließt, verhängt
Gelindre Anordnung; so wollen wir
Euch froh zu Willen sein und Freunde bleiben." (III. 1, 224 ff.)

Weiterem Andrängen setzt er das Wort entgegen:

„Ich kann die Hand, doch nicht die Treue lösen,"

und erst, als Pandulpho sich anschickt, den Bannfluch auch über ihn auszusprechen, trennt er seine Sache von der Johanns. —

Wir haben also hier, im Gegensatz zu den Jugendwerken, ein allmähliches Hinüberleiten von einem Entschlusse zu einem andern, so wie es Bulthaupt verlangt. Allein der Grund dieser Abweichung liegt nicht darin, daß die Kunst des Dichters inzwischen weiter vorgeschritten ist, sondern daß der Fall hier psychologisch ein anderer ist. Bei König Philipp wirken mehrere Motive zu gleicher Zeit und in verschiedener Richtung, in den früher besprochenen Fällen aus den Jugenddramen wirkte immer bloß ein einzelnes Motiv: ehe Philipp sich entschließt, dem Drängen Pandulphas nachzugeben, muß er erst den Widerstand überwinden, den andere Motive dem entgegenstellen. Trotzdem liegt hier nur ein Unterschied des Grades, nicht ein Unterschied der Art vor: der Uebergang vollzieht sich hier deshalb allmählich, weil die denselben

bewirkenden Antriebe erſt nach und nach die ihnen entgegenſtehenden Hinderniſſe beſiegen können; bei den Perſonen anderer Dichter dagegen deshalb, weil die Reflexion des Handelnden für ihr Geſchäft des Abwägens und Prüfens eine beſtimmte Zeit braucht und daher ihre Entſcheidung nicht plötzlich treffen kann.

V.

Die Furcht vor dem Bannſpruch des Papſtes und die Achtung vor dem Johann gegebenen Worte erzeugen in der Bruſt König Philipps einen quälenden innern Streit, über den er ſelber ſich ſo klar iſt, daß er ſich darüber zu Pandulpho ausſprechen kann. Einen ähnlichen zwieſpältigen Gemüthszuſtand finden wir ſpäter bei den engliſchen Großen, welche von Johann abfallen, weil ſie ihn für die Urſache von dem Tode ſeines Neffen, des Prinzen Arthur, halten. Um Arthur zu rächen und den König zu züchtigen, glauben ſie an der Seite des Dauphins gegen ihren Fürſten fechten zu müſſen. Die Vaterlandsliebe iſt nun bei ihnen ſo ſtark, daß alle gegen England gerichteten Handlungen von einem tiefen und lebendigen Seelenſchmerz begleitet ſind.[1] Dieſer Schmerz ſteigert ſich derart, daß die Aufſtändigen es ſchließlich als eine Wohlthat empfinden, als ſie mit guter Art wieder zu Johann zurückkehren können.

Die Aufſtändiſchen im „König Johann" unterſcheiden ſich von denen in allen übrigen Hiſtorien: weder York und ſeine Parteigänger in „Heinrich VI.", noch Bolingbroke und ſein Anhang in „Richard II.", noch auch die Percys in „Heinrich IV." wurden von einer Regung der Vaterlandsliebe oder Unterthanentreue behelligt, keiner von ihnen fühlte Schmerz über die Verletzung dieſer Gefühle. Vielleicht machte es in den Augen des Dichters einen Unterſchied, ob es ſich bei einer ſolchen Empörung bloß um eine innerengliſche An-

[1] Vergl. die früher (S. 205) angeführten Worte Salisburys.

gelegenheit, oder zugleich noch um ein Bündniß mit einem auswärtigen Eroberer handelte. Er mochte wohl annehmen, daß hier mehr und stärkere Gefühle verletzt wurden, und daß daher hier leicht ein Konflikt entstände, der in dem andern Falle nicht zum Durchbruch zu kommen brauchte.[1]

Siebentes Kapitel.

Die Verblendung durch die Leidenschaft. — „Othello."

Hier muß noch eine Erscheinung ausführlicher erörtert werden, auf welche wir früher nur kurz eingehen konnten, nämlich die Verblendung, in welcher der von der Leidenschaft Beherrschte bei Shakespeare befangen zu sein pflegt. Von dieser Verblendung, welche sich nach mehreren Richtungen hin äußert, seien hier die wichtigsten Formen besprochen.

1. Die Shakespearesche Tragödie ist wesentlich Leidenschaftstragödie. Sie stellt einen Menschen, bei dem eine starke Leidenschaft, wenigstens in der Anlage, besteht, in eine Situation hinein, in welcher diese Leidenschaft zur vollsten Entfaltung kommen muß. Der Held befriedigt seine Leidenschaft und geht dadurch unter. Hier finden wir überall das, was wir die tragische Verblendung nennen möchten. Der Held glaubt durch die Befriedigung seiner Leidenschaft sich Glück und Heil zu verschaffen und arbeitet daher mit allen Kräften auf dies Ziel los, während er nach Lage der Dinge damit nothwendig sein äußeres und inneres Verderben herbeiführen muß. Diese Verblendung ist nicht auf die tragischen Helden beschränkt. Auch manche andere Personen, Jago z. B., sind in einer ähnlichen Täuschung befangen, indem sie

[1] Vergl. auch die Bemerkung über Stanley in „Richard III." (Anhang I, gegen Schluß.)

nicht sehen, daß ihre Handlungen zu dem Gegentheil von dem ausschlagen müssen, was sie erwarten und erstreben.[1]

2. Neben dieser tragischen Verblendung läuft in der Regel noch eine andere her. Die Leidenschaft, welche einerseits den Geist so sehr schärft, um Gründe für ihre Rechtfertigung oder Mittel zu ihrer Befriedigung aufzufinden, raubt ihm auf der andern Seite die Unbefangenheit, so daß überall da, wo nur irgendwie die Leidenschaften und ihre Ziele in Betracht kommen, der Verstand nicht mehr sachlich zu urtheilen vermag. Der Verstand zeigt sich in einem solchen Maße von der Leidenschaft abhängig, daß er nur noch in ihrem Dienste wirkt. Er bemerkt nur das, was sie zu nähren und zu steigern geeignet ist — was in entgegengesetztem Sinne wirken könnte, bemerkt er entweder überhaupt nicht, oder er deutelt so lange daran herum, bis es sich auch *im Interesse der Leidenschaft*, statt *gegen dieselbe* nutzbar machen läßt. Sehr bedeutsam ist so der früher (S. 186 f.) angeführte Monolog des Brutus, auf welchen

[1] Der Verfasser hatte früher („Die Anfänge der ernsten bürgerlichen Dichtung des 18. Jahrhunderts" I, 72—77) die komische Verblendung einzelner Molièrescher Figuren mit der tragischen Verblendung der Shakespeareschen Helden zusammengestellt. Ihm waren damals die tiefeindringenden Bemerkungen *Kleins* über das Komische (im 2. Bande der „Geschichte des Dramas") nicht gegenwärtig, welche ihn befähigt haben würden, das Problem schärfer zu fassen. Er nimmt bei dieser Gelegenheit Veranlassung, um Entschuldigung zu bitten, daß er gegen sein Versprechen die Fortsetzung jener Schrift bis jetzt noch nicht erscheinen lassen konnte. Er wollte hier, unmittelbar hinter Destouches und als Ueberleitung zu Lachaussée, einige Eigenthümlichkeiten der französischen Tragödie darlegen, die er in dem späteren Rührstück wiederzuerkennen glaubte. Ein näheres Eingehen führte jedoch den Verfasser immer weiter ab, bis er sich entschließen mußte, in einer besonderen Schrift die wichtigsten Resultate, die er hierbei gefunden, zu veröffentlichen. Als solche tritt nun der „Shakespeare" ans Licht. Die frühere Schrift ist aber darum nicht aufgegeben. Es wird vielmehr das Bestreben des Verfassers sein, neben dem 2. Bande des „Shakespeare" auch die Fortsetzung der „Anfänge" energischer zu fördern, um so mehr, als er sich sagen muß, daß die litterarhistorische Wichtigkeit des zu behandelnden Stoffes nach dem Ende hin stetig wächst.

wir hier verweisen. Aus des Brutus' eigenem Munde erfahren wir, daß bis jetzt noch nie die Leidenschaften den Cäsar mehr beherrscht als die Vernunft, und daß die That der Verschworenen durch das, was Cäsar ist, nicht Schein gewinnen könne. Aber es fragt sich, ob nicht die Erlangung der Krone, nach der Cäsar strebt, seinen Sinn ändern werde. Brutus befürchtet nun eine solche Veränderung, und diese Furcht trübt völlig sein gesundes Urtheil. Statt daß der Umstand, daß keine einzige positive Thatsache vorliegt, welche seine Befürchtung stützte, als Argument gegen diese verwandt würde, ist die Meinung von der Berechtigung seiner Furcht allmählich zu einem solchen Grade subjektiver Gewißheit gediehen, daß, gegen sie gehalten, unbestreitbare Thatsachen sich als bloßer Schein darzustellen beginnen: Brutus stellt lieber das ganze öffentliche Leben des Cäsar in Frage und sieht dasselbe für eine bloße Heuchelei an, als daß er einmal die Gründe für seine Befürchtung in Zweifel zöge.

Diese Form der Verblendung ist bei den Shakespeareschen Personen sehr häufig. Ihr Verstand ist der Anwalt und Gelegenheitsmacher der Leidenschaft, die im Verhältniß des Arbeitgebers zu ihm steht: seine Urtheile fällt er nur auf Grund einseitig aufgefaßter oder geradezu im Interesse der Leidenschaften gefälschter Thatsachen, daher haben sie keinen Anspruch auf objektive Gültigkeit.

Wenn man näher zusieht, wie sich bei Shakespeare Umstimmungen, Ueberredungen, überhaupt Beeinflussungen eines fremden Willens vollziehen, so wird man finden, daß sie stets durch einen Appell an die Leidenschaften bewirkt werden, niemals aber, wie bei andern Dichtern, durch Argumente für den Verstand. Der — durch die Leidenschaft nicht getrübte — Verstand müßte sich nach den vorliegenden Thatsachen in der Regel ganz anders entscheiden, als die Entscheidung des durch die Leidenschaft bestimmten Menschen wirklich fällt.

3. Besonders bemerkenswerth ist die sittliche Verblendung, welche bei mehreren tragischen Helden, aber auch bei

Nebenperſonen anzutreffen iſt. Sie beſteht darin, daß Jemand das Unſittliche, wozu ſeine herrſchende Leidenſchaft ihn treibt, nicht für unſittlich, ſondern geradezu für ſittlich hält, es als ſeine Pflicht anſieht, dasſelbe auszuführen. So glauben Brutus und Othello mit dem Morde Cäſars und Desdemonas eine Pflicht zu erfüllen, während ſie in Wirklichkeit ein Verbrechen begehen. Hier laſſen ſich einzelne Verſchiedenheiten beobachten. In der edelſten Form zeigt ſich uns dieſe ſittliche Verblendung bei den genannten beiden Männern. Das Prinzip, unter welches nach ihrer Auffaſſung ihre Handlungsweiſe fällt, dies nämlich, daß ein zum Tyrannen ſeines Vaterlandes gewordener Bürger oder ein Weib, welches ihren Mann in der ſchamloſeſten Weiſe betrogen, eine ſchwere Züchtigung verdiene, beſitzt eine unbeſtreitbare ſittliche Berechtigung. In ihrer Verblendung ſehen ſie aber nicht, daß dieſes Prinzip auf den vorliegenden Fall überhaupt keine Anwendung finden könne, da weder Cäſar ein Tyrann noch Desdemona ein ehebrecheriſches Weib iſt. Das iſt ihr Wahn und ihre Schuld, in welchen ſie beharren, trotzdem die Gründe, welche dafür ſprechen, ebenſo fadenſcheinig und leicht als die für das Gegentheil ſtark und gewichtig ſind. — Eine ſittliche Verblendung finden wir auch bei Falſtaff, welcher ſich einredet und es auch *theilweiſe ſelber glaubt*, daß ſein niedriges Handeln nicht eigentlich ein ſolches ſei.

Bei der ſittlichen Verblendung iſt alſo ein *klares Bewußtſein* von der Unſittlichkeit des eigenen Handelns nicht vorhanden, dieſe zeigt ſich nur in ihrer Wirkung auf das Gemüth: es fehlt der innere Friede, die innere Sicherheit, welche das gute Handeln begleitet, ja, bei Othello tritt als Folge ſeines unſittlichen Handelns ein grenzenloſes inneres Elend auf. Bei Brutus und Falſtaff finden wir etwas wie Vorwürfe des Gewiſſens, welche man durch Sophiſtereien zu übertäuben ſucht.

Die Verfinſterung des ſittlichen Bewußtſeins kann übrigens mehr oder minder vollſtändig ſein. Bei Falſtaff iſt dieſe Umnachtung vielleicht am vollſtändigſten und wird nur von

flüchtigen Lichtstrahlen einer richtigen Erkenntniß erhellt. In dem Bewußtsein des Brutus und des Othello sind dagegen noch die Thatsachen enthalten, mit Hilfe deren sie eine Prüfung und Kritik ihres Irrwahnes vornehmen könnten, obgleich sie dies nicht thun.

Diese Verblendung durch die Leidenschaft bei den Shakespeareschen Personen ist von der Mehrzahl der Kritiker gar nicht beachtet oder falsch ausgelegt worden; so ist es besonders häufig vorgekommen, daß man hier eine Schwäche des Intellektes sehen wollte — als ob etwa, um eines der schlagendsten Beispiele, allerdings aus einem andern Dichter, anzuführen, Goethes Tasso, dessen Verblendung einen außerordentlich hohen Grad erreicht, an geistiger Beschränktheit litte! Oder als ob der Zögling der Philosophen, Brutus damit behaftet wäre! So viel der Verfasser sehen kann, haben nur O. Ludwig und J. L. Klein, flüchtiger als sonst ihre Art ist, von dieser Erscheinung gesprochen, am gründlichsten hat bei verschiedenen Gelegenheiten über sie gehandelt Flathe in „Shakespeare in seiner Wirklichkeit".[1] Ihm ist es denn auch ergangen, wie es nach einem Worte des Narren im „Lear" der Wahrheit geht, während seine glücklicheren Kollegen das Loos der Madame Schoßhündchen theilen konnten.

Nirgends zeigt sich vielleicht diese Verblendung stärker als bei den Personen des „Othello", welche deshalb zu einer

---

[1] Der Verfasser kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin zu erklären, daß er in dem Flatheschen Werk, so oft er sich auch im Gegensatz zu demselben befindet, von den umfassenderen Arbeiten über Shakespeare diejenige erblickt, welche mit am meisten Geist, Ernst und Gründlichkeit die Gesetze der Shakespeareschen Kunst aus der Natur des Shakespeareschen Geistes abzuleiten gesucht hat und zu einer, wenn auch einseitigen, so doch sehr tiefen und bedeutenden Auffassung Shakespeares gelangt ist. Nach den Urtheilen, die dem Verfasser bis dahin zu Gesicht gekommen waren, war derselbe auf Schlimmes gefaßt, als er sich endlich entschloß, der Vollständigkeit halber auch einen Blick in das Flathesche Werk zu werfen. Er dankt demselben nun eine der wenigen angenehmen Ueberraschungen, die ihm bei seinem Studium der Litteratur über Shakespeare geworden sind.

näheren Betrachtung auffordern. Da hauptsächlich ihr Verhältniß zu Jago von Wichtigkeit ist, gehen wir auch auf diesen hier ausführlicher ein, trotzdem wir später nochmals auf ihn zurückkommen müssen. Jago betrügt bekanntlich alle Personen des Stückes, und seit Johnson ist stehend bei den Shakespeareforschern die Bewunderung für die außerordentliche Kunst und Feinheit seines Verfahrens. Es wird sich im Folgenden zeigen, ob, wenn Jago so geschickt die Leidenschaften der übrigen Personen ausbeutet, seine Anschläge in der That so sehr kunstvoll und fein berechnet sind, wie es ihnen im Allgemeinen nachgerühmt wird. Der Leser wird es entschuldigen, wenn wir in den folgenden Entwicklungen über den „Othello" auf Einzelnes eingehen, was streng genommen nicht in diesen Zusammenhang gehört, wohl aber in naher Beziehung zu anderen Abschnitten dieser Schrift steht.

I.

Jago, der uns zuerst in die Augen fällt, ist eine der komplizirtesten Gestalten, welche Shakespeare geschaffen, und hat zahlreiche sich widersprechende Auffassungen veranlaßt. Der unsrigen schien es uns geboten, eine ausführlichere Darlegung und Begründung zu geben, damit diese schon allein als Zurückweisung einiger entgegenstehender Ansichten gelten und von einer ausdrücklichen Widerlegung derselben abgesehen werden könnte.

Von allen Shakespeareschen Charakteren steht dem Jago am nächsten, wenn wir von den humoristischen Zügen bei ihm absehen, der früher besprochene Bastard Don Juan[1] in „Viel Lärm um Nichts". Wie dieser ist Jago ein leidenschaftlicher Menschenhasser und Menschenverächter mit einem ausgesprochenen Hang zu Lügen, Intriguen und versteckten

[1] Wir verweisen hier auf unsere frühere Besprechung dieses Charakters (S. 176 ff.) und die dort in der Anmerkung wiedergegebenen Ausführungen von Krauß über die Dämoniker und Intriguanten.

Bosheiten aller Art. Zwei Ursachen haben in ihm diese Anlage zur Reife gebracht: einerseits verletzter Ehrgeiz des hochstrebenden Mannes, der mit großen geistigen Gaben sich in niedrigen Lebensstellungen festgehalten sieht und nun überall unverdiente Zurücksetzung wittert; andererseits die verrohende Laufbahn des damaligen italienischen Soldaten, den sein abenteuerndes Leben in die meisten bekannten Länder geführt hat.

Einer der wesentlichsten Charakterzüge Jagos ist seine Verbitterung gegen die ganze Menschheit, welcher er wegen wirklicher oder vermeinter Kränkungen zürnen zu müssen glaubt. Besonders stark ist diese Verbitterung und steigert sich zu glühendem Haß gegenüber allen denen, welche sich durch äußere oder innere Vorzüge über ihn erheben. Diesen einen Schabernack oder schlimmen Streich zu spielen ist er umsomehr bereit, als seine satanische Lust am Bösen ihn auch ohne bestimmten Zweck dazu treibt, die Menschen unter einander zu verhetzen, ihr Leben zu vergällen und jegliches Unheil unter ihnen zu stiften. Er erklärt zu verschiedenen Malen, daß er Othello und Kassio hasse, deren edle Eigenschaften er widerwillig selber anerkennt. Und er haßt beide — man erinnere sich an Oliver in „Wie es euch gefällt" (s. o. S. 181) — eher *wegen* als *trotz* dieser guten Eigenschaften. Er verräth dies selber, als er es vor sich zu begründen sucht, daß Kassio beseitigt werden müsse. Das erste Argument, daß dies um seiner Selbsterhaltung willen nothwendig sei, verstärkt er (s. o. S. 172) durch ein zweites: „Er hat eine tägliche Schönheit in sich, die mich häßlich macht." (V, 1, 19 f.)

Für Jago ist nun noch besonders charakteristisch sein maßloser Verstandeshochmuth und seine ebenso große Geringschätzung aller andern Menschen. Mit einem scharfen Auge für fremde Mängel ausgestattet, sieht er in dem Treiben der Welt nur ein Gewebe von Thorheiten und niedrigen Lastern; derjenige ist hier klug zu nennen, der Anderer Schwächen am geschicktesten auszunutzen und am erfolgreichsten seinen eigenen Vortheil zu wahren weiß. Intriguen spielt Jago deshalb so

gern, weil er ſich hierbei mit Stolz der Macht bewußt wird, welche er in ſeinem Verſtand beſitzt, die dadurch erzielten Erfolge erfreuen ihn vor allem als Triumphe ſeiner Intelligenz.

Die Eröffnungsſzene des „Othello“ führt uns Jago in einer höchſt bezeichnenden Situation vor. Wir treffen ihn mit dem einfältigen Roderigo zuſammen, deſſen ausſichtsloſer Leidenſchaft für Desdemona er ſchmeichelt, um ihm ſo mit aller Bequemlichkeit ſeine Börſe leeren zu können. Aus Anlaß der Entführung Desdemonas durch Othello, die in dieſer Nacht ſtattgehabt hat, haben ſich beide vor das Haus ihres Vaters Brabantio begeben. Jago, der ein Intereſſe daran hat, daß Roderigo nie an ſeiner Feindſchaft gegen Othello zweifle, gibt als Grund für dieſelbe an, daß jener bei der Beſetzung einer Leutnantsſtelle, die eigentlich ihm gebührt habe, ihn übergangen und dafür den Michael Kaſſio, einen Florentiner, ernannt habe. Wenn er dennoch im Dienſte des Mohren bleibe, ſo geſchehe dies nur, um hier beſſer ſeinen Vortheil zu finden. Jago verachtet den Roderigo viel zu ſehr, als daß er ſich die Mühe nehmen ſollte, die abſcheulichen Grundſätze, welche er bekennt, vor ihm zu verbergen. Es ſchmeichelt außerdem ſeiner Eitelkeit, durch ſolche Prahlereien des Laſters dem Roderigo im Lichte eines großen, überlegenen Geiſtes zu erſcheinen, der ehrliche Menſchen, treue Diener z. B., tief unter ſich erblicke. Er ſagt:

„Ich dien' ihm, meinen Schnitt an ihm zu machen.
Es kann nicht Jeder Herr ſein, jeder Herr
Nicht treu bedient. — Ihr findet in der Welt
Manch dienſtbaren, kniebeugenden Geſellen,
Der, in ſein eignes Sklavenjoch verliebt,
Wie ſeines Herren Eſel bloß ums Futter
Aushält im Dienſt und, alt, verſtoßen wird:
Die Peitſche ſolchem Dummkopf! — Andre gibt's,
Die mit dem Schnitt und Blick der Treu geputzt,
Im Herzen doch ſich ſelbſt im Auge haben;
Die durch des Dienſtes Schein ſich bei den Herrn
Vortrefflich ſtehn und, ſind ſie ausſtaffiert,
Sich ſelber dienen; — die Kerle haben Sinn;

Und für solch einen Mann erklär' ich mich.
Denn, Herr,
's ist so gewiß, als Ihr Rodrigo seid;
Wär' ich der Mohr, ich möcht' nicht Jago sein.
Wenn ich ihm diene, dien' ich nur mir selbst;
Gott sei mein Zeuge, nicht aus Lieb' und Treu,
Dies nur zum Schein, vielmehr für eigne Zwecke.
Denn zeigt sich je in meinem äußern Thun
Das innre Bild und Treiben meines Herzens
Durch äußre Höflichkeit, dann werd ich bald
Mein Herz auf meinem Aermel tragen, daß
Die Krähn dran picken. — Ich bin nicht, was ich bin."
(I, 1, 42 ff.)

So viele Winke hier auch eingestreut sind, welche Roderigo über Jagos Charakter aufklären könnten, so ist er doch zu sehr von der Hoffnung verblendet, mit Hilfe Jagos in seiner Liebe zu Desdemona gefördert zu werden, als daß ihm auch nur ein Gedanke aufstiege, jener könne unter der Maske der Redlichkeit ebenso falsch gegen ihn sein, wie er es eingestandenermaßen gegen Othello ist.[1]

Als Roderigo nun voll Neides sich des Glückes von Othello erinnert, gibt Jago ihm folgenden Rath:

„Ruft ihrem Vater,
Weckt ihn; ihm nach, vergiftet ihm die Lust,
Ruft seinen Namen, hetzt die Anverwandten,
Und wenn er gleich in gutem Klima lebt,
Plagt ihn mit Fliegen; ist seine Lust auch Lust,
Werft ihm doch soviel Plackerei hinein,
Daß ihr die Farbe schwindet." (V. 67 ff.)

[1] „Es sieht etwas wirr in Jagos Kopfe aus, wenigstens erscheint er durchaus nicht in dem Range eines schlauen Bösewichts. Er gedenkt den armseligen Roderigo auszubeuten und auszubeuteln, sollte daher demselben seine Aufrichtigkeit, Liebe und Treue versichern, gibt ihm aber dagegen höchst deutlich zu verstehen, daß auf ihn kein Mensch sich eine feste Rechnung machen dürfe." (Flathe II, 343.) Richtiger würde es wohl heißen, daß Roderigo und andere Personen des „Othello" so sehr von ihren Leidenschaften verblendet seien, daß Jago sich ungestraft die stärksten Unklugheiten erlauben dürfe.

Jagos Natur sind solche Schurkereien so vertraut, daß sich auch nicht das leiseste moralische Bedenken bei ihm regt, wenn er einen Anderen zu derartigen Handlungen anreizt. Es wird ihn später auch nicht schwerer ankommen, selber in großem Maßstabe das auszuführen, was er hier einem Andern anempfohlen hatte.

Sie rufen nun den Brabantio heraus, um ihm die Flucht seiner Tochter mitzutheilen. Für Jago ist es eine wahre Wollust, eine so hochgestellte Persönlichkeit wie den Brabantio bis ins Herz zu verwunden. Daher wählt er diejenigen Ausdrücke aus, die für den Stolz des Patriziers am verletzendsten sein müssen. Es scheint ihm jedoch Othellos wegen gerathen, sich hier nicht betreffen zu lassen, daher begibt er sich eilig weg, wobei er nochmals seinen glühenden Haß gegen Othello betheuert.

In seiner Heuchlerrolle zeigt sich uns Jago in der nächsten Szene, wo er schon mit dem eben von der Trauung kommenden Othello zusammen ist. Aus Hingebung für diesen will er mehrmals nahe daran gewesen sein, den Roderigo (oder ist Brabantio gemeint?) wegen seiner Lästerungen über Othello niederzustoßen, wenn ihn sein Gewissen nicht abgehalten hätte, einen überlegten Mord zu begehen. Es ist mit Recht hervorgehoben worden,[1] daß Jago, durch sein stetes Bestreben, vor Othello als Ehrenmann zu erscheinen, sich dessen Vertrauen erstiehlt. Sehr stark wirkte dazu aber auch noch mit sein geflissentliches zur Schau Tragen einer persönlichen Theilnahme und Hingebung für seinen Herrn, welche sich in dieser Szene meist in Form einer übertriebenen und aufdringlichen Besorgtheit für denselben äußert.[2] Auch hier lugt Jagos boshaftes Naturell wieder

---

[1] Von Lloyd, den Furneß zu I, 2, 4 anführt.

[2] „Er schwatzte
Und sprach in so verächtlich schnödem Ton
Von Euer Gnaden,
Daß ich's mit meinem bischen Frömmigkeit
Kaum tragen konnte. Doch, ich bitt' Euch, Herr,
Seid Ihr auch fest vermählt? Denn, seid versichert,

wir hier verweisen. Aus des Brutus' eigenem Munde erfahren wir, daß bis jetzt noch nie die Leidenschaften den Cäsar mehr beherrscht als die Vernunft, und daß die That der Verschworenen durch das, was Cäsar ist, nicht Schein gewinnen könne. Aber es fragt sich, ob nicht die Erlangung der Krone, nach der Cäsar strebt, seinen Sinn ändern werde. Brutus befürchtet nun eine solche Veränderung, und diese Furcht trübt völlig sein gesundes Urtheil. Statt daß der Umstand, daß keine einzige positive Thatsache vorliegt, welche seine Befürchtung stützte, als Argument gegen diese verwandt würde, ist die Meinung von der Berechtigung seiner Furcht allmählich zu einem solchen Grade subjektiver Gewißheit gediehen, daß, gegen sie gehalten, unbestreitbare Thatsachen sich als bloßer Schein darzustellen beginnen: Brutus stellt lieber das ganze öffentliche Leben des Cäsar in Frage und sieht dasselbe für eine bloße Heuchelei an, als daß er einmal die Gründe für seine Befürchtung in Zweifel zöge.

Diese Form der Verblendung ist bei den Shakespeareschen Personen sehr häufig. Ihr Verstand ist der Anwalt und Gelegenheitsmacher der Leidenschaft, die im Verhältniß des Arbeitgebers zu ihm steht; seine Urtheile fällt er nur auf Grund einseitig aufgefaßter oder geradezu im Interesse der Leidenschaften gefälschter Thatsachen, daher haben sie keinen Anspruch auf objektive Gültigkeit.

Wenn man näher zusieht, wie sich bei Shakespeare Umstimmungen, Ueberredungen, überhaupt Beeinflussungen eines fremden Willens vollziehen, so wird man finden, daß sie stets durch einen Appell an die Leidenschaften bewirkt werden, niemals aber, wie bei andern Dichtern, durch Argumente für den Verstand. Der — durch die Leidenschaft nicht getrübte — Verstand müßte sich nach den vorliegenden Thatsachen in der Regel ganz anders entscheiden, als die Entscheidung des durch die Leidenschaft bestimmten Menschen wirklich fällt.

3. Besonders bemerkenswerth ist die sittliche Verblendung, welche bei mehreren tragischen Helden, aber auch bei

Nebenpersonen anzutreffen ist. Sie besteht darin, daß Jemand das Unsittliche, wozu seine herrschende Leidenschaft ihn treibt, nicht für unsittlich, sondern geradezu für sittlich hält, es als seine Pflicht ansieht, dasselbe auszuführen. So glauben Brutus und Othello mit dem Morde Cäsars und Desdemonas eine Pflicht zu erfüllen, während sie in Wirklichkeit ein Verbrechen begehen. Hier lassen sich einzelne Verschiedenheiten beobachten. In der edelsten Form zeigt sich uns diese sittliche Verblendung bei den genannten beiden Männern. Das Prinzip, unter welches nach ihrer Auffassung ihre Handlungsweise fällt, dies nämlich, daß ein zum Tyrannen seines Vaterlandes gewordener Bürger oder ein Weib, welches ihren Mann in der schamlosesten Weise betrogen, eine schwere Züchtigung verdiene, besitzt eine unbestreitbare sittliche Berechtigung. In ihrer Verblendung sehen sie aber nicht, daß dieses Prinzip auf den vorliegenden Fall überhaupt keine Anwendung finden könne, da weder Cäsar ein Tyrann noch Desdemona ein ehebrecherisches Weib ist. Das ist ihr Wahn und ihre Schuld, in welchen sie beharren, trotzdem die Gründe, welche dafür sprechen, ebenso fadenscheinig und leicht als die für das Gegentheil stark und gewichtig sind. — Eine sittliche Verblendung finden wir auch bei Falstaff, welcher sich einredet und es auch *theilweise selber glaubt*, daß sein niedriges Handeln nicht eigentlich ein solches sei.

Bei der sittlichen Verblendung ist also ein *klares Bewußtsein* von der Unsittlichkeit des eigenen Handelns nicht vorhanden, diese zeigt sich nur in ihrer Wirkung auf das Gemüth: es fehlt der innere Friede, die innere Sicherheit, welche das gute Handeln begleitet, ja, bei Othello tritt als Folge seines unsittlichen Handelns ein grenzenloses inneres Elend auf. Bei Brutus und Falstaff finden wir etwas wie Vorwürfe des Gewissens, welche man durch Sophistereien zu übertäuben sucht.

Die Verfinsterung des sittlichen Bewußtseins kann übrigens mehr oder minder vollständig sein. Bei Falstaff ist diese Umnachtung vielleicht am vollständigsten und wird nur von

flüchtigen Lichtstrahlen einer richtigen Erkenntniß erhellt. In dem Bewußtsein des Brutus und des Othello sind dagegen noch die Thatsachen enthalten, mit Hilfe deren sie eine Prüfung und Kritik ihres Irrwahnes vornehmen könnten, obgleich sie dies nicht thun.

Diese Verblendung durch die Leidenschaft bei den Shakespeareschen Personen ist von der Mehrzahl der Kritiker gar nicht beachtet oder falsch ausgelegt worden; so ist es besonders häufig vorgekommen, daß man hier eine Schwäche des Intellektes sehen wollte — als ob etwa, um eines der schlagendsten Beispiele, allerdings aus einem andern Dichter, anzuführen, Goethes Tasso, dessen Verblendung einen außerordentlich hohen Grad erreicht, an geistiger Beschränktheit litte! Oder als ob der Zögling der Philosophen, Brutus damit behaftet wäre! So viel der Verfasser sehen kann, haben nur O. Ludwig und J. L. Klein, flüchtiger als sonst ihre Art ist, von dieser Erscheinung gesprochen, am gründlichsten hat bei verschiedenen Gelegenheiten über sie gehandelt Flathe in „Shakespeare in seiner Wirklichkeit".[1] Ihm ist es denn auch ergangen, wie es nach einem Worte des Narren im „Lear" der Wahrheit geht, während seine glücklicheren Kollegen das Loos der Madame Schoßhündchen theilen konnten.

Nirgends zeigt sich vielleicht diese Verblendung stärker als bei den Personen des „Othello", welche deshalb zu einer

[1] Der Verfasser kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin zu erklären, daß er in dem Flatheschen Werk, so oft er sich auch im Gegensatz zu demselben befindet, von den umfassenderen Arbeiten über Shakespeare diejenige erblickt, welche mit am meisten Geist, Ernst und Gründlichkeit die Gesetze der Shakespeareschen Kunst aus der Natur des Shakespeareschen Geistes abzuleiten gesucht hat und zu einer, wenn auch einseitigen, so doch sehr tiefen und bedeutenden Auffassung Shakespeares gelangt ist. Nach den Urtheilen, die dem Verfasser bis dahin zu Gesicht gekommen waren, war derselbe auf Schlimmes gefaßt, als er sich endlich entschloß, der Vollständigkeit halber auch einen Blick in das Flatheische Werk zu werfen. Er dankt demselben nun eine der wenigen angenehmen Ueberraschungen, die ihm bei seinem Studium der Litteratur über Shakespeare geworden sind.

näheren Betrachtung auffordern. Da hauptsächlich ihr Verhältniß zu Jago von Wichtigkeit ist, gehen wir auch auf diesen hier ausführlicher ein, trotzdem wir später nochmals auf ihn zurückkommen müssen. Jago betrügt bekanntlich alle Personen des Stückes, und seit Johnson ist stehend bei den Shakespeareforschern die Bewunderung für die außerordentliche Kunst und Feinheit seines Verfahrens. Es wird sich im Folgenden zeigen, ob, wenn Jago so geschickt die Leidenschaften der übrigen Personen ausbeutet, seine Anschläge in der That so sehr kunstvoll und fein berechnet sind, wie es ihnen im Allgemeinen nachgerühmt wird. Der Leser wird es entschuldigen, wenn wir in den folgenden Entwicklungen über den „Othello" auf Einzelnes eingehen, was streng genommen nicht in diesen Zusammenhang gehört, wohl aber in naher Beziehung zu anderen Abschnitten dieser Schrift steht.

I.

Jago, der uns zuerst in die Augen fällt, ist eine der komplizirtesten Gestalten, welche Shakespeare geschaffen, und hat zahlreiche sich widersprechende Auffassungen veranlaßt. Der unsrigen schien es uns geboten, eine ausführlichere Darlegung und Begründung zu geben, damit diese schon allein als Zurückweisung einiger entgegenstehender Ansichten gelten und von einer ausdrücklichen Widerlegung derselben abgesehen werden könnte.

Von allen Shakespeareschen Charakteren steht dem Jago am nächsten, wenn wir von den humoristischen Zügen bei ihm absehen, der früher besprochene Bastard Don Juan[1] in „Viel Lärm um Nichts". Wie dieser ist Jago ein leidenschaftlicher Menschenhasser und Menschenverächter mit einem ausgesprochenen Hang zu Lügen, Intriguen und versteckten

[1] Wir verweisen hier auf unsere frühere Besprechung dieses Charakters (S. 176 ff.) und die dort in der Anmerkung wiedergegebenen Ausführungen von Krauß über die Dämoniker und Intriguanten.

zu fördern. Unzweifelhaft ist es für Jago noch ein besonderer Sporn, daß sich Alles gerade gegen Othello richtet, den er so leidenschaftlich haßt. Dieser Haß ist wirklich, bloßer Schein aber sind die Gründe, die er für diesen Haß beibringt. Man bedenke, wie Jago sich über Othello äußert. In diesem Monologe spricht er von dem „freien, offenen Sinn des Mohren" („The Moor is of a free and open nature"), und später bemerkt er:

„Der Mohr, obgleich ich ihn nicht leiden kann,
Ist von beständ'gem, liebend-edlem Sinn.
(„The Moore — howbeit that I endure him not —
Is of a constant, loving, noble nature.") (II, 1, 297 f.)

Dies Zeugniß ist wahrlich nicht der Parteilichkeit für Othello verdächtig. Nun frage man sich, ob zu einem solchen Charakter die beiden Handlungen passen, die Jago in diesem Monologe und früher vor Roderigo dem Othello Schuld gibt, nämlich die unverdiente Zurücksetzung im Dienste und die Verführung von Jagos Frau Emilia. Wie unwahr die erste Anschuldigung ist, geht daraus hervor, daß Jago, der doch alle denkbaren Vorwände zur Beschönigung seiner Handlungsweise aufgreift, niemals später in seinen Monologen auf dieselbe zurückkommt. Was den zweiten Punkt anbetrifft, so hat man in der außerordentlichen Zuvorkommenheit und Achtung, mit der Othello den Jago behandelt, eine Bestätigung für Jagos Verdacht finden wollen: schuldbewußt und von einer Ahnung bedrängt, daß Jago sich könne rächen wollen, denke er ihn durch seine Vertrauensbeweise zu begütigen und zahm zu machen.[1] Nichts ist weniger richtig als eine solche Annahme: nirgends tritt in Othellos Verhalten gegen Jago oder Emilia eine Spur von Schuldbewußtsein zu Tage,

[1] Flathe II, 354. Hier sei ausdrücklich bemerkt, daß wir, so sehr wir den Geist und Scharfsinn ehren, den Flathe in seinem „Shakespeare" entfaltet hat, doch in vielen und wesentlichen Punkten von ihm abweichen müssen. Nur schien es uns nützlicher, mehr die Uebereinstimmungen als die Abweichungen von ihm zu betonen.

und wäre ein ſolches vorhanden, ſo würde es ſich in ganz anderer Weiſe bei Othello äußern, nämlich in Mißtrauen gegen Jago und Furcht vor ihm, ſtatt in Vertrauen zu demſelben. In Wahrheit iſt der Haß gegen Othello ohne deſſen Zuthun entſtanden, und Jago greift nur mit Begier alles auf, was dieſem Haß Nahrung geben und ihn begründen kann. So vor allem das Gerücht, daß Othello der Schänder ſeiner Ehre ſei. Jago weiß, daß dies Gerücht möglicherweiſe, was bei einem Manne ſeines Schlages ſo viel heißt wie wahrſcheinlicherweiſe, falſch iſt, aber er will es glauben, um ſeinen Haß vor ſich ſelber zu begründen und ſich immer mehr in demſelben zu ſteigern. Wenn auch dieſer Vorwand ihm ſelber genügt, ſo kann und mag er ihn doch einem Fremden wie Roderigo nicht mittheilen. Als er daher dieſem die Urſache ſeiner Feindſchaft als beſonders triftig hinſtellen will, verfällt er auf ſeine Nichtbeförderung, die, wenn an der ganzen Sache überhaupt etwas iſt, durchaus keine unverdiente Zurückſetzung, ſondern nur eine Beleidigung ſeines ſelbſtgefälligen Dünkels geweſen zu ſein braucht.

Jago hat den Auftrag erhalten, Desdemona nach Cypern zu geleiten, und landet hier, trotzdem er ſpäter abgefahren, vor Othello an. Am Strande, wo man in banger Spannung Nachrichten über Othello erwartet, deſſen Schiff während des Sturmes von den andern getrennt worden iſt, ſucht man durch ſcherzhafte Reden ſich die Zeit zu verkürzen. Das Geſpräch dreht ſich um den Werth der Frauen. Von Desdemona gefragt, was er wohl zu ihrem Lobe vorbringen könnte, wenn er ſie loben müßte, erklärt Jago, er ſei nichts, wo er nicht tadeln könne. Er ergänzt dann ſeine früheren Anſichten über Liebe und Ehe durch eine Reihe bitterer und beleidigender Sarkasmen gegen die Frauen, welche die verkörperte Lüſternheit ſeien. Desdemona ſteht wegen ihrer Gutmüthigkeit in ſeinen Augen viel zu niedrig, als daß er ſich veranlaßt ſehen könnte, irgend welche Rückſicht auf ſie zu nehmen. Daher läßt er ihr gegenüber, wie überall, wo er glaubt, dies ohne ſchlimme Folgen für ihn ſelber thun

zu können, seiner grenzenlosen Menschenverachtung die Zügel schießen. Jedoch bezweckt er mit seinen Bosheiten noch etwas weiter. Indem er Desdemona zwingt, seine unsauberen Reden anzuhören, möchte er sie gerne aus der reinen Sphäre, in der sie thront, herunterziehen in den Schmutz und Koth, der sein Element ist. So möchte er sie später auch dadurch erniedrigen, daß er sie zu veranlassen sucht (IV, 2, 118), das gemeine Schimpfwort zu wiederholen, das der Mohr in seiner Wuth ihr beigelegt hatte.

Wie Jago sieht, daß Kassio und Desdemona sich freundlich mit einander unterhalten und einige gesellschaftliche Artigkeiten wechseln, welche sich aber völlig innerhalb der Grenzen des Erlaubten und Schicklichen halten, erinnert er sich wieder seines gegen beide gerichteten Plans. Die harmlosen Nichtigkeiten, deren Zeuge er geworden, sollen die Stütze desselben werden. Nun kommt Othello ans Land: in die Wiedersehensfreude der vereinigten Gatten klingen die neidischen Worte Jagos, den schon der Gedanke kitzelt, ihr Glück bald stören zu können.

Fürs Erste gilt es Kassio zu beseitigen, und zu dem Ende stiftet er den Rodrigo an. Er macht ihn glauben, daß Kassio der glückliche Liebhaber von Desdemona sei und erst entfernt werden müsse, ehe man zu dieser gelangen könne. Sein Gefühl und sein Verstand sagen Roderigo, daß jener hier die Unwahrheit spreche;[1] auch ist das lüsterne Weib, als welches Jago die Desdemona hinstellt, nicht die Desdemona, nach deren Besitz er strebt — und doch geht er auch jetzt alsbald wieder auf Jagos Absichten ein. Jago führt zuerst den schon früher entwickelten Gedanken weiter, daß Desdemona dem Mohren nicht treu bleiben könne: „die Natur selbst weise sie an und zwinge sie zu irgend einer zweiten Wahl."

---

[1] Roderigo. „Ich kann's nicht von ihr glauben: sie ist so voll gesegneter Eigenschaften.

Jago. Gesegnete Possen! Wär' sie gesegnet gewesen, hätte sie nicht den Mohren geliebt. Gesegneter Pudding! Sahst du sie nicht tätscheln mit seiner Hand? Sahst du das nicht?

Roderigo. Ja, das ist wahr; doch das war nur Höflichkeit." (II, 1, 254 ff.)

„Dies zugegeben, fährt er dann fort, — wie es denn ein ganz natürlicher, augenfälliger Satz ist —, wer steht so hoch auf der Stufe dieses Glückes als Kassio? ein gewandter Spitzbube, der nicht mehr Gewissen besitzt, als daß er das bloße Gewand des höflichen, guten Scheines annimmt, um desto besser ganz im Verborgenen seiner geilen und geheimen liederlichen Neigung nachzuhängen? Ei, Niemand, ei Niemand. Ein glatter, durchtriebener Spitzbube; ein Gelegenheitsmacher, der ein Auge hat, Vortheile zu münzen und zu schmieden, wenn sich auch nie ein wahrer Vortheil darbietet. Ein verteufelter Spitzbube! Ueberdies ist der Spitzbube schön, jung und vereinigt alles in sich, wonach Thorheit und unreifes Alter sieht. Ein verdammter, ausgemachter Spitzbube; und das Weib hat ihn bereits gefunden." (II, 1, 238 ff.)

Jago ist Roderigos so gewiß, daß er ihn durch seine bloße Autorität, welche er nur hinter allgemeinem Gerede versteckt, ganz nach seinem Willen lenkt. Er ist nicht genöthigt, zu dem bequemen Mittel der Schmeichelei zu greifen und ihm etwa vorzureden, daß es ihm ja gar nicht bei Desdemona fehlen könne. Eher läßt er durchblicken, wie niedrig man eigentlich Roderigo stellen müsse. — Wenn Jago den Kassio so verleumdet, — denn von allem, was er über ihn sagt, ist kein Wort wahr —, so paßt es hier allerdings in seinen Kram hinein. Allein dies Lästern ist ihm so zur andern Natur geworden, daß er ihm auch dann nachgibt, wo es seine Zwecke nicht unmittelbar fördert, ja vielleicht gegen diese verstößt: wir werden sehen, wie er später über Kassio zu den Cyprioten, über Othello einmal zu Kassio und dann zu Lodoviko sprechen wird.

Nun folgt ein zweiter charakteristischer Monolog:

„Daß Kassio sie liebt, das glaub' ich wohl.
Daß sie ihn liebt, — 's ist passend und wahrscheinlich:
Der Mohr, obgleich ich ihn nicht leiden kann,
Ist von beständ'gem, liebend-edlem Sinn
Und wird, ich darf es glauben, Desdemonen
Ein zärtlicher Gemahl. Nun lieb' auch ich sie,
Nicht ganz aus Lüsternheit, obgleich ich wohl
Nicht kleinrer Sünd', als diese, schuldig bin,
Doch theils um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich Verdacht hab', daß der geile Mohr

Mir ins Gehege kam; und der Gedanke
Nagt wie ein scharfes Gift an meinem Innern,
Und nichts kann oder soll mein Herz befried'gen,
Bis daß ich quitt bin mit ihm, Weib um Weib;
Und geht das nicht, so will ich doch den Mohren
In solche heft'ge Eifersucht versetzen,
Daß kein Verstand sie heilt. Zu diesem Zweck
— Hält mir der arme Leithund, dem mein Halsband
Das allzu hitz'ge Jagen wehrt, die Fährte
So faſſ' ich unsern Kassio bei der Hüfte
Und schwärz' ihn bei dem Mohren tüchtig an,
Denn Kassio, fürcht' ich, kommt mir auch ins Nest.
Ich mach', daß Lieb' und Lohn der Mohr mir zollt,
Weil ich so glänzend ihn zum Esel mache
Und Ruh' und Frieden ihm erschüttre bis
Zur Raserei! — Hier ist's, noch deckt es Nacht;
Sein Antlitz zeigt ein Schelmstück nur vollbracht."

Welch schauerliche Offenbarung eines der unseligsten Gemüthszustände! Unter der gleißenden Hülle des Humors welche Abgründe von Gewissenselend! Jago ist dazu verdammt, sich in stetem Haß und Neid und unstillbarer Ränkesucht zu verzehren. So schwebt jetzt auch der Gedanke vor seinem Geiste vorüber, daß zu einer vollständigen Rache an Othello eigentlich gehöre, daß er dem Mohren an Desdemona das vergelte, was dieser, seinem Argwohn zufolge, ihm an seinem Weibe Emilia gethan. Wie rasch Jago mit Gründen zur Hand ist, wo es gilt für seine bösen Gefühle und Handlungen Vorwände zu finden, zeigt sich schlagend in der Bemerkung über Kassio: auch diesen hat er auf einmal im Verdacht oder will ihn im Verdachte eines unstatthaften Verkehres mit seiner Frau Emilia haben! Es hat mit diesem Verdachte gegen Kassio dieselbe Bewandtniß wie mit dem gegen Othello und mit dem gegen Othello dieselbe Bewandtniß wie mit dem gegen Kassio: beide sind unechte und erklügelte Motive. Später hat Jago diesen Vorwand wieder vergessen und weiß einen andern Grund für seinen Haß gegen Kassio anzugeben: nichts ist ein so guter Beweis für die Unechtheit der Motive, die Jago sich einreden will, als

der ſtete Wechſel dieſer Motive. Nur *eines* kann als ſchuldmildernd für Jago angeführt werden, ſeine troſtloſe Anſicht von den Menſchen. Er denkt von den Menſchen ſo gering, daß er kaum glauben kann, er thue Jemand wirklich Unrecht, wenn er ihm das Allerſchlimmſte nachſage. Für einen Menſchen, der ſolche Anſchauungen wie Jago hegt, liegt es ſogar nahe anzunehmen, daß das freundſchaftliche Verhältniß Kaſſios zu Desdemona in Wahrheit ſo beſchaffen ſei, wie er es dem Mohren ſchildern wird.

Der verhängnißvolle Abend, an dem Kaſſio die Schloßwache haben ſoll, bricht an. Ehe Jago ſeinen Leutnant verleitet, noch etliche Gläſer Wein zu dem ſchon genoſſenen zu trinken, ſucht er ihn auszuhorchen, ob er vielleicht wirklich etwas Unerlaubtes für Desdemona empfinde, wodurch er dahin gebracht werden könnte, Jagos Abſichten unfreiwillig in die Hände zu arbeiten. Allein es zeigt ſich, daß nichts dergleichen vorhanden iſt.[1] Gegen beſſeres Wiſſen läßt ſich dann Kaſſio bewegen, als gutmüthiger und höflicher Mann den vornehmen cypriſchen Jünglingen in Wein Beſcheid zu thun. In Kurzem iſt er berauſcht; gänzlich unzurechnungsfähig geht er hinaus, um nach ſeinem Dienſte zu ſehen. Man höre nun, wie Jago unter der Maske der Freundſchaft über den Abweſenden ſpricht:

Jago.

„Ihr ſeht den Menſchen, der da von uns ging; —
Er iſt ein Krieger, werth, zu ſtehn beim Cäſar
Und zu befehlen; und nun ſeht ſein Laſter,

---

[1] Jago. „Unſer General verläßt uns ſo früh, aus Liebe zu ſeiner Desdemona und wir wollen ihn drum nicht tadeln; er hat noch keine Liebesnacht mit ihr verlebt, und ſie iſt ein Biſſen für Zeus.

Kaſſio. Sie iſt eine höchſt ausgezeichnete Dame.

Jago. Und, ich ſteh' Euch dafür, voll Feuer.

Kaſſio. In der That, ſie iſt ein höchſt friſches und reizendes Weſen.

Jago. Was für ein Auge ſie hat! Mir deucht, es bläst eine Aufforderung.

Kaſſio. Ein einladendes Auge; und doch, dünkt mich, recht ſittſam.

Jago. Und wenn ſie ſpricht, iſt's nicht ein Aufruf zur Liebe?

Kaſſio. Sie iſt in der That die Vollkommenheit ſelbſt.

Jago. Nun, gut Glück zur Brautnacht!" (II, 3, 14 ff)

Das wahre Aequinoktium seiner Tugend;
Eins ist so lang wie's andre; schad' um ihn.
Das Zutraun, fürcht' ich, das der Mohr ihm schenkt,
Verwirrt einst in der Stunde seiner Schwäche
Die ganze Insel.

Montano.

Ist er öfter so?

Jago.

's ist immer der Prolog zu seinem Schlaf:
Die ganze Uhr wacht er euch doppelt durch,
Ist nicht sein Kopf vom Trinken schwer." (V. 126 ff.)

Allein „nicht um dies schöne Eiland" wäre er bereit, Othello von der Schwäche seines Leutnants zu unterrichten.

Inzwischen hat Roderigo schon mit Kassio Streit angefangen und kommt, von diesem verfolgt, fliehend zurück. Montano, der den Kassio zurückhalten will, geräth mit ihm zusammen und wird von ihm verwundet, Roderigo enteilt, um die Sturmglocke zu läuten, und schließlich erscheint, von dem Lärm herbeigerufen, der General selbst. Jago, der auch hier wieder seine gewöhnliche Rolle seinem Feldherrn gegenüber durchführt,[1] muß über den Verlauf der Rauferei berichten. Das Vorgefallene ist so arg, daß es keiner Entstellung bedarf, um Kassio aufs schwerste zu belasten. Jago wählt die perfideste Form der Anklage, die Entschuldigung. Mit dem

---

[1] Vgl. S. 271. Hier beachte man besonders:

„Halt, haltet, Leutnant, — Herr, Montano, — ihr Herren, —
Vergeßt ihr ganz den Ort und eure Pflicht?
Halt! halt! der General spricht; schämt euch doch."

Ferner, als der General ihn auffordert, ihm zu sagen, wer angefangen:

„Ich weiß nicht; just noch Freunde, eben noch
In Fried' und Lieb' wie Braut und Bräutigam,
Wenn sie zu Bette gehn, und dann, erst jetzt,
Als hätt' ein Stern der Menschen Kopf verwirrt,
Das Schwert heraus und nach der Brust gezückt
In blut'gem Haß. — Ich kann nicht sagen, wie
Der tolle Zwist begann, und wollt', ich hätte
Die Bein' in rühmlichem Gefecht verloren,
Die mich gebracht zu einem Theil davon."

Biedermannston, den er auch hier festhält, erreicht er noch dies, daß Othello mehr als je von dem wackern Charakter seines Fähnrichs überzeugt ist, der aus Kameradschaftlichkeit die Schuld seines Leutnants gern verringern wolle.[1] Die erste Frucht seiner Intrigue fällt jetzt Jago in den Schoß: Kassio wird seiner Stelle enthoben.

Kassio, der nun wieder nüchtern geworden ist, ist verzweifelt über den Verlust seiner Ehre und der Achtung theurer Menschen. Jago sucht ihn damit zu trösten, daß ja an der Ehre nicht viel gelegen sei:

Jago. „Was, seid Ihr verwundet, Leutnant?
Kassio. Ja, unheilbar.
Jago. Ei, das verhüte Gott!
Kassio. Ehre, Ehre, Ehre! O, ich habe meine Ehre verloren! Ich habe mein unsterbliches Theil verloren, und was übrig blieb, ist viehisch. — Meine Ehre, Jago, meine Ehre!
Jago. So wahr ich ein ehrlicher Mann bin, ich glaubte, Ihr hättet eine körperliche Wunde bekommen; da wäre mehr Schaden dabei als bei der Ehre. Ehre ist eine leere und durchaus falsche Gaukelei; oft gewonnen ohne Verdienst und verloren ohne Schuld. Ihr verliert Eure Ehre nicht eher, als bis ihr Euch selbst für den Verlierer achtet."

So enthüllt er auch hier wieder die Gemeinheit seiner Gesinnung, welche — auch abgesehen von der Leichtfertigkeit seines Tones — eigentlich Jedermann abhalten sollte, sich zu nahe mit ihm einzulassen. Zudem beleidigt er auch noch den Kassio durch die Unterstellung, als ob er auch ein Mensch wie er selber sei und deshalb etwas wie die Ehre gar nicht kenne.

---

[1] „Die Zunge ließ' ich aus dem Mund mir reißen,
Eh daß ich Michael Kassio thät' zu nah;
Doch bin ich überzeugt, daß ihn die Wahrheit
Nicht kränken wird. — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Mehr von der Sache weiß ich nicht zu sagen:
Jedoch der Mensch ist Mensch, der Beste fehlt zuweilen.
Kam Kassio auch ein wenig ihm zu nah,
Wie man im Zorn den schlägt, der's Beste will,
So litt doch Kassio, glaub' ich, ganz gewiß
Von dem, der floh, so schwere Kränkung, wie sie
Geduld nicht tragen kann."

Er gibt nachher Kaſſio den Rath, ſich der Fürſprache Desdemonas zu bedienen, welche bei ihrem Einfluß auf ihren Gemahl ihm in kurzer Zeit wieder zu ſeiner Stellung verhelfen werde. Kaſſio nimmt ſich vor, dieſen ſehr zweckmäßig ſcheinenden Rath am nächſten Morgen ins Werk zu ſetzen. Inzwiſchen hat aber der Andere ſchon beſchloſſen, dafür Sorge zu tragen, daß ſein ehemaliger Leutnant, wenn er einen ſolchen Schritt bei Desdemona thun wird, eine ganz andere Wirkung damit erzielen wird. Hier, wie noch oft in unſerem Stück, fällt die entſetzliche Fühlloſigkeit Jagos, der hierin der reine Teufel iſt, gegen die Leiden ſeiner Opfer auf. Kalt und unbeweglich ſteht er dem Schmerze Kaſſios wie den fürchterlichen Eiferſuchtsqualen Othellos und dem herzbrechenden Jammer Desdemonas gegenüber.

Von Kaſſio verlaſſen, ergötzt Jago ſich damit, im Selbſtgeſpräche auszuführen, wie brav er doch im Grunde gegen Kaſſio gehandelt habe, da er ihm in der That den beſten Weg gezeigt habe, bei Othello wieder in Gunſt zu kommen: ſein Gewiſſen zwingt ihn eben, immer auf die ſittliche Beſchaffenheit ſeiner Handlungen hinzublicken, und läßt es nie zu, daß er gleichgültig darüber hinweggehe. Er wird hierbei das bemerkenswerthe Geſtändniß machen, daß er *mit Bewußtſein* bös handle, und daß der gute Schein, den man mit Sophiſtereien ſeinen Handlungen abgewinnen kann, nicht echt ſei. Er ſagt:

„Und wer ſagt nun, daß ich den Schurken ſpiele?
Wenn offen iſt mein Rath und wohlgemeint,
Einleuchtend dem Verſtand, und, traun, der Weg,
Den Mohren zu gewinnen? 's fügt ſich leicht
Die güt'ge Desdemona jeder Fordrung
In Ehren. Denn ihr iſt Wohlthun ſo eigen
Wie milden Elementen. Und für ſie,
Den Mohren zu gewinnen — gält's die Taufe,
Jed Siegel und Symbol erlöſter Sünde
Abſchwören — ſo hält Lieb' ſein Herz gefeſſelt,
Daß ſie kann binden, löſen, was ſie will,
Wie ihr Gelüſt nur ſpielen mag den Gott

Mit seiner Schwachheit. — Wie bin ich ein Schurke,
Zeigt Kassio so mein Rath den besten Weg
Zu seinem Glücke? — Religion der Hölle!
Wenn Teufel uns zur schwärzsten Sünde locken,
So ködern sie zuerst mit heil'gem Schein,
So wie ich jetzt. Denn während dieser Thor
Bei Desdemonen bittet um sein Amt
Und sie beim Mohren eifrig für ihn spricht,
Will ich dies Gift ihm in die Ohren gießen,
Sie bitt' um ihn zu ihres Leibes Lust.
Je mehr sie sich dann müht, ihm Guts zu thun,
Um desto mehr verliert sie bei dem Mohren.
So mach' ich ihre Tugend selbst zum Leim;
Aus ihrer Güte strick' ich mir das Netz,
Sie alle zu umgarnen."

Man hat die häufigen Monologe Jagos mehrfach getadelt und konnte sich dabei auf Vischer berufen, welcher in den Monologen einer Jago verwandten Natur, Richards des Dritten, „einen Rest alterthümlicher Hans-Sachsischer Holzschnittmanier" findet, gemäß welcher die Figuren, wie bei Hans Sachs und Jakob Ayrer, erzählten, sie seien erzürnt, gut oder böse u. s. w.[1] Allein diese Monologe sind die wichtigsten Schlüssel für das Verständniß von Jagos — wie auch Richards — Charakter. Wie auch hätte der Dichter sonst dies unaufhörliche Nagen des Gewissenswurmes, diese rastlose Geschäftigkeit eines zu immer neuen verbrecherischen Anschlägen getriebenen Geistes schildern sollen als in einer Reihe solcher eminent symbolischer Monologe?[2]

Wieder erscheint Roderigo, dem es aufzudämmern beginnt, daß Jago ihn nur für seine eigenen Zwecke ausnützt. Seine Meinung von der Rolle, welche Jago ihn spielen lasse, kommt sehr nahe der Wirklichkeit: aber diese Erkenntniß

---

[1] „Dramaturgie. Verdienste Rötschers." Jahrbücher der Gegenwart. 1845. S. 369.

[2] Man vergl. auch die zahlreichen Monologe des Arnolf (in der Molièreschen „Frauenschule"), den Furcht und Zweifel niemals zur Ruhe kommen lassen.

bleibt werthlos für sein Handeln. Ein paar Gemeinplätze und Sprüchelchen über Geduld genügen, um ihn wieder zu beschwichtigen.

Am nächsten Morgen treffen wir also Kassio vor dem Schlosse Othellos. Er erfährt hier von Jagos Frau Emilia, daß es um seine Sache nicht schlimm stehe und eine Fürsprache gar nicht nöthig sei.[1] Er bleibt trotzdem bei seinem Vorsatz, die Vermittelung der Desdemona nachzusuchen, obwohl ihm die Klugheit sagen müßte, daß er sich dadurch eher schaden als nützen werde, da man unter diesen Umständen einen solchen Schritt leicht als unbescheiden und zudringlich deuten könne. Jago beweist sich wieder als dienstefriger Freund, indem er den Mohren beiseite ziehen will, damit Kassio Desdemona ungestört sprechen könne. Er erfüllt auch wirklich sein Versprechen, führt aber den Mohren so frühzeitig zurück, daß er Kassio noch bei seiner Gattin sieht. Da dieser sich schämt, seinem General jetzt unter die Augen zu treten, geht er vor dessen Eintritt weg, trotzdem Desdemona ihn zu bleiben bittet. Dies stellt Jago so dar, als ob er sich heimlich wie ein Sünder weggestohlen habe. Hiermit beginnt nun der Intrignant seine schleichende Arbeit, um den Mohren in Eifersucht zu hetzen. Um zu verstehen, wie er hierbei Erfolg haben konnte und welche Mittel und Wege er zu dem Zwecke wählen mußte, ist es erforderlich, daß wir zuerst den Charakter Othellos betrachten.

II.

In den Erörterungen über den Charakter des Othello, welcher doch wegen seiner Eifersucht geradezu sprichwörtlich geworden ist, kehrt sehr häufig die Behauptung wieder, daß

[1] „Bald wird Alles gut.
Othello spricht davon mit seiner Gattin,
Und sie spricht sehr für Euch. Er sagt, aus Politik
Müss' er Euch strafen; doch er liebe Euch
Und brauche sonst kein Fürwort, als sein Herz,
Den ersten Anlaß bei der Stirn zu fassen,
Euch wieder einzusetzen." (III, 1, 45 ff.)

er ursprünglich gar keine Anlage zur Eifersucht habe; nur den diabolischen Künsten Jagos sei es zuzuschreiben, daß er überhaupt Eifersucht fasse. Diese Auffassung geht von der Ansicht aus, daß die Vorbedingung der Eifersucht ein von Natur aus mißtrauischer Charakter sei; bei seiner großartigen Offenheit widerstrebe daher Othellos Charakter eher einer solchen Leidenschaft, als daß er ihr entgegenkomme. Wir halten diese Ansicht für völlig irrig und glauben nachweisen zu können, daß Othello vielmehr in hohem Maße den Einflüsterungen der Eifersucht zugänglich ist. Denn nicht nur das Mißtrauen gegen Andere, auch der Zweifel und die Furcht, überhaupt jede Unsicherheit in Betreff des Verhältnisses zu einem geliebten Wesen machen für sie empfänglich. Diejenigen Ehebündnisse, welche am leichtesten zu solchen Empfindungen Anlaß geben, werden daher auch am häufigsten den Stürmen der Eifersucht ausgesetzt sein. An ältere oder häßliche Männer verheirathete junge und hübsche Frauen, welche von der Natur auf eine Verbindung mit Männern hingewiesen scheinen, die ihnen an Jahren und körperlichen Vorzügen näher stehen, werden von Glück zu sagen haben, wenn sie nie unter der Eifersucht ihrer Männer zu leiden haben. Diese erkennen eben — oder fühlen es auch nur dunkel —, daß ihre Ehe nicht auf ganz naturgemäßen Bedingungen ruhe, und fürchten immer, daß ihre Frau dies auch einmal wahrnehmen könne oder wohl gar schon wahrgenommen habe. Wie leicht, nehmen sie an, könne sie daher in Versuchung kommen, ihre Augen auf einen Mann zu werfen, an dessen Seite sie hoffen dürfe, ein schöneres und dauerhafteres Glück zu finden! Darum vermögen sie sich nie so recht und ganz in ihrer Ehe glücklich zu fühlen, eine unerklärliche Angst beherrscht sie, und immer sind sie geneigt, in jeder harmlosen Kleinigkeit eine Bestätigung derselben zu sehen. Was wir schon bei Jago sahen, werden wir auch bei den Eifersüchtigen Shakespeares finden: nicht unbedeutend und nichtig genug können die Anlässe sein, welche Shakespeareschen Personen als Nahrung und

Sporn ihrer Leidenschaft zu dienen vermögen. Wohl setzt die Anlage zur Eifersucht ein gewisses Mißtrauen voraus, aber dieses Mißtrauen braucht nur dem eigenen Eheglück zu gelten und kann — wie allein schon das Beispiel des Othello beweist — mit dem rückhaltlosesten Vertrauen in jeder andern Hinsicht verbunden sein.

Shakespeare hat außer Othello noch einen zur Eifersucht neigenden Charakter dargestellt, den Fluth (Ford) in den „Lustigen Weibern von Windsor". Bei diesem ist die eifersüchtige Disposition als bloße krankhafte Richtung seines Gemüthes vorhanden, dieselbe bildete sich aber nicht deshalb aus, weil die besondere Beschaffenheit seiner Ehe zu irgend welchen Bedenken und Befürchtungen Anlaß gab. Vergleicht man Fluths Verhalten mit dem seines Freundes Blatt (Page), der mit ihm in gleicher Lage ist, so erkennt man sofort den Unterschied zwischen einem von Eifersucht verblendeten und einem von ihr freien Menschen. Falstaff hat auf eine flüchtige Bekanntschaft hin Liebesbriefe an ihre Frauen geschrieben. Diese sind nicht mehr jung und haben nie ihren Männern Grund zum Mißtrauen in ihre Treue gegeben. Blatt setzt daher auch keinen Zweifel in die Tugend seiner Gattin, während Fluth infolge seines argwöhnischen Naturells die seinige oft mit grundloser Eifersucht quält.[1] Beide erfahren nun von zwei entlassenen Dienern Falstaffs, daß dieser ihren Frauen nachstelle. Dies hat eine ganz verschiedene Wirkung auf beide: Blatt bleibt völlig ruhig bei dieser Nachricht und hat sogar Unbefangenheit genug, um festzustellen, daß diese Diener in allem den Eindruck moralisch verkommener und lächerlicher Gesellen machten. Fluth wird dagegen außerordentlich erregt. Er zweifelt sofort an seiner Frau, die er mürrisch anläßt, und erweist dem Angeber,

---

[1] Frau Fluth. „O säh' mein Mann diesen Brief! Er gäb' seiner Eifersucht ewige Nahrung.

Frau Blatt. Sieh, da kommt er eben, und mein guter Mann mit ihm: der ist so fern von Eifersucht, als ich, ihm Ursach zu geben; und das ist, denk' ich, himmelweit

Frau Fluth. Ihr seid glücklicher als ich." (II, 1, 108 ff.)

dem widerwärtigen, gespreizten Pistol, die unverdiente Ehre, ihn als einen „guten, verständigen Menschen“ zu bezeichnen.[1] Sein Verdacht wird bald so stark, daß er nur noch bestrebt ist, Gründe für die Berechtigung desselben zu finden. Auch ihm sind die armseligsten und trügerischsten nicht zu gering. Er denkt gar nicht mehr an die vielen Umstände, die gegen seine Eifersucht sprechen, dagegen klammert er sich eifrig an alles an, was nur eine Deutung zuläßt, als ob seine Frau untreu wäre, möchte auch diese Deutung sehr gezwungen oder offenbar falsch sein.[2] Noch ist hervorzuheben, daß der

---

[1] Fluth (beiseite). „Ich will geduldig sein; ich will das schon herausbringen. Ich will Falstaff aufsuchen.

Blatt. Noch nie hab' ich so einen gezierten Schurken gehört.

Fluth. Wenn ich's finde: — gut.

Blatt. Ich möchte solch einem Katajaner nicht glauben, und hätt' ihn mir auch der Stadtpfarrer empfohlen als einen ehrlichen Mann.

Fluth. Es war ein guter, vernünftiger Mann; schon gut.“

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Blatt. „Nun, Herr Fluth!

Fluth. Hörtet Ihr nicht, was dieser Schuft mir sagte? Nicht?

Blatt. Ja; und Ihr hörtet, was der andere mir sagte?

Fluth. Denkt Ihr, daß man ihnen trauen kann?

Blatt. Zum Henker mit den Schurken! Ich glaube nicht, daß der Ritter sich je so was unterstanden: aber diese, die ihn einer Absicht auf unsere Weiber beschuldigen, sind ein paar abgesetzte Diener von ihm, vollkommene Spitzbuben, seit sie entlassen sind.

Fluth. Waren sie in seinem Dienst?

Blatt. Freilich waren sie's.

Fluth. Es gefällt mir drum nicht besser.

Blatt. Sollte er wirklich auf meine Frau lossteuern, so wollt' ich sie ihm ganz frei überlassen; und was er außer Schmähworten bei ihr gewänne, nähm' ich auf meinen Kopf.

Fluth. Ich habe kein Mißtrauen gegen meine Frau; aber ich ließe sie doch nicht gern zusammen. Man kann auch zu sicher sein; ich nähme nicht gern was auf meinen Kopf: damit bleibt mir vom Halse.“ (II, 1, 130 ff.)

[2] „Mag Blatt ein sorgloser Narr sein und fest bauen auf die Gebrechlichkeit seines Weibes; ich kann meine Meinung so leicht nicht aufgeben. Sie war in Blatts Haus zusammen mit ihm; wer weiß, was sie dort getrieben haben! Gut, dahinter muß ich kommen; und ich habe einen Anschlag, Falstaff auszuholen: find' ich sie unschuldig, so ist's keine verlorne Müh'; und ist sie's nicht, so war's der Mühe wohl werth.“ (II, 1, 241.)

Ferner:

„Blatt ist ein Esel, ein sorgloser Esel; er traut seinem Weibe, er will nicht eifersüchtig sein; ich will lieber einem Flamänder meine Butter vertrauen, dem welschen Pfarrer Hugh meine Käse, einem Irländer meine Branntweinflasche oder einem Dieb

Glaube an die Berechtigung seiner Eifersucht je länger je stärker wird und dadurch diese ebenfalls steigern hilft. —

In der Grundlosigkeit seiner Eifersucht sowie in der Bereitwilligkeit, sich selber von der Triftigkeit derselben zu überzeugen,' stimmt Othello mit Fluth überein; er unterscheidet sich aber darin von ihm, daß die Empfänglichkeit für diese Leidenschaft vor allem in der eigenthümlichen Beschaffenheit der Ehe, die er geschlossen, begründet ist. Zunächst ist Othello schon nicht mehr jung, und vorgerückte Jahre, weil sie von einem Sinken der physischen Kräfte begleitet sind, verleiten so leicht zu dem verhängnißvollen Glauben, daß man nicht mehr fähig sei, echte und wahre Liebe zu erwecken, und begünstigen dadurch ausnehmend die Entwicklung der Eifersucht. Außerdem ist Othello durch eine weite soziale Kluft von Desdemona geschieden. Er gehört einer fremden Menschenklasse an und ist, trotz seiner königlichen Abstammung und seiner Verdienste um den Staat, in Vieler Augen mit dem Makel des Paria und Emporkömmlings behaftet, auf den selbst solche Menschen wie Jago hochmüthig herabsehen.[1] Schon seine Farbe scheint ihn von einer wirklichen Gemeinschaft mit den Venezianern auszuschließen. Ob Maure oder Neger — wir möchten uns für das erste entscheiden — so viel steht fest, daß es ungewöhnlich und

---

meinen Zelter-Wallach zum Ausreiten, als meine Frau sich selbst: dann spinnt sie Ränke, dann grübelt sie und heckt; und was sie in ihrem Herzen beschließen, das führen sie aus, und bräch' es ihr Herz, sie führten's aus. Dem Himmel sei Dank für meine Eifersucht." (II, 2, 314 ff.)

[1] „Nur unter dem Adel und den gebildeten Ständen hat er offenbare Neider und Feinde; die die Vorrechte haben, haben auch immer die Vorurtheile. Wir hören ja, in welchem Tone die Jago und Roderigo über den ‚schwarzen Teufel' und das ‚Dickmaul' sprechen." (Gervinus.)

Jago und Roderigo, welche allerdings Othello beneiden und hassen, aber auch wirklich die einzigen, welche es thun, als Vertreter derer, welche mit den Vorrechten auch die Vorurtheile haben! Gegen Gervinus muß ausdrücklich bemerkt werden, daß von den vornehmen Venezianern allein Brabantio in einem gehässigen und wegwerfenden Tone von Othello spricht.

auffallend war, daß die mit allen körperlichen und seelischen Reizen gezierte vornehme Patrizierstochter einem Manne seines Stammes ihre Hand reichen konnte. Ihr Vater wenigstens glaubt, daß Zauberkünste mitgewirkt haben müßten, um so etwas zu ermöglichen. In wie verächtlichen Ausdrücken spricht der empörte Brabantio von dem Aeußern des Mohren, überhaupt von seiner Unwürdigkeit im Vergleich mit seiner Tochter! Als er nach der Entführung Desdemonas mit Othello auf der Straße zusammentrifft, ruft er aus:

„Du schnöder Dieb, wo hast du meine Tochter?
Verdammter Schurke, du hast sie bezaubert.
Denn alles, was Vernunft hat, ruf' ich auf,
Ob, wenn sie nicht in Zauberbanden liegt,
Ein Mädchen je, — so zart, so schön und glücklich,
So feind der Ehe, daß sie selbst die reichen
Gelockten Lieblinge Venedigs mied, —
Dem allgemeinen Spott sich auszusetzen,
Der Hut entlaufen wär', zur schmutz'gen Brust
'nes Dings wie du, zum Schrecken, nicht zur Freude.
Die Welt mag richten, ob's nicht sonnenklar,
Daß du auf sie gewirkt durch schnöde Zauber,
Ihr zartes Alter hast berückt durch Tränke, die
Den Sinn befangen. — Untersuchen lass' ich's;
's ist offenbar, handgreiflich jedem Sinn."
(I, 2, 62 ff.)

Später wiederholt er dieselbe Ansicht vor dem Herzog und den Senatoren:

„Ein Mädchen, niemals kühn,
So schüchtern stillen Sinns, daß ihre Regung
Erröthet vor sich selbst; sie sollte der Natur,
Dem Land, Ruf, Alter, jedem Ding zum Trotz,
Das lieben, dessen Anblick sie erschreckt?
Es wär' ein lahmes, unvollkommnes Urtheil,
Das sagte, daß Vollkommenheit so irrt,
Ganz gegen die Natur. Er mußte drum
Nach Ränken der verruchten Hölle suchen,
Dies zu bewirken." (I, 3, 94 ff.)

Es ist bemerkenswerth, daß die Zugehörigkeit zu einem andern Stamme nur ein Faktor von mehreren ist, allerdings

ein sehr wichtiger, daß daneben aber noch andere bestehen, wie ungleiche Jahre.

Nach Jagos Ansicht fehlen Othello, mit seiner Gattin verglichen, „Liebreiz des Gesichtes, Sympathie in Jahren, Sitten, Schönheit“ (II, 1, 232). Ja, Othello selber, wie wir später noch finden werden, sieht in Desdemonas Liebe zu ihm eine Verirrung der Natur (III, 3, 227), und Jago ist so boshaft, ihm auseinanderzusetzen, weshalb es eine solche sei. Eine leise Entschuldigung klingt auch aus Desdemonas Worte heraus: „In seinem Geist sah ich Othellos Antlitz.“ (I, 3, 253.)[1]

---

[1] Daß indessen der äußere Abstand zwischen Othello und Desdemona, wenn er auch erheblich war und auffallen mußte, nicht entfernt so groß war, als Brabantios und Jagos Worte glauben machen könnten, erscheint dem Verfasser, je mehr er Alles erwägt, um so zweifelloser. Wie ließe es sich auch sonst begreifen, daß Kassio sich dazu verstehen konnte, eine Art Mittlerrolle zwischen den Liebenden zu spielen? Montano ferner, der unter dem Mohren gestanden und also dessen dunkle Farbe kennt, findet es als gar nichts Besonderes, als er auf seine Frage, ob der General sich verheirathet habe, erfährt, derselbe habe das herrlichste Weib gewonnen. Aehnlich verhält es sich mit dem Herzog und den venezianischen Edlen. Die Einzigen, welche die Unnatur dieser Ehe so stark betonen, sind Brabantio und Jago. Der Letztere, welcher dies Othello und Roderigo gegenüber thut, hat hierbei seine ganz bestimmten Absichten, und bei dem Ersteren ist sehr viel auf Rechnung seines beleidigten Vaterstolzes zu setzen. Es scheint sogar, als habe der Dichter dem vorbeugen wollen, daß man der Farbe des Mohren zu viel Gewicht beilege. Denn diese hindert nicht — von Desdemona sei hier ganz abgesehen —, daß Kassio ihn mit wahrer Freundschaft liebe, und daß Andere eher mit Wärme als mit Geringschätzung von ihm sprechen.

Im Uebrigen ist für die Erklärung von Othellos Eifersucht der objektive Thatbestand nebensächlich und nur seine subjektive Auffassung desselben von Wichtigkeit. Es genügt, daß Othello weiß, daß man mit Brabantio in der Neigung Desdemonas für ihn eine unnatürliche Verirrung erblicken kann, und daß deshalb Jagos Einflüsterung sofort Glauben findet, diese Auffassung sei die nächstliegende und werde allgemein getheilt. Eine weitere Bedeutung aber hat seine Eigenschaft als Mohr nicht.

Es ist so wenig wahr, daß eine bestimmte Mohrennatur zu Hilfe genommen werden muß, um Othellos Eifersucht zu erklären, daß viel-

Ein weiterer Umstand, der nicht zu übersehen ist, ist die etwas künstliche Weise, wie die Liebe des Paares ent-

---

mehr nur die auf Grund dieser Eigenschaft in ihm erwachsene Unsicherheit in Bezug auf sein Verhältniß zu Desdemona in Betracht kommt. Aber diese Unsicherheit hätte sehr wohl auch aus anderen Ursachen hervorgehen können. Wenn die anderen Momente, wie vorgerückte Jahre, Mangel an höfischen Gaben (III, 3, 264), verstärkt, allenfalls auch durch neue vermehrt wurden, um Othello Gründe zum Mißtrauen in sein Glück von solchem Gewichte liefern zu können, wie seine Eigenschaft als Mohr in Verbindung mit anderen Umständen, so könnte diese Eigenschaft geradezu wegfallen und es entstünde in der Motivirung nicht die geringste Lücke. Allerdings mußte dem Dichter dieser Zug seiner Quelle, daß sie den eifersüchtigen Ehemann zu einem Mohren machte, außerordentlich willkommen sein wegen seiner eminenten symbolischen Bedeutsamkeit, besonders für die dramatische Darstellung, weil er dem Zuschauer immer sinnlich gegenwärtig hielt, wie viel Othello und Desdemona von einander trennte.

Durch Othellos Abstammung (oder vielmehr „Abstamm", wie Gervinus schreibt) glaubt der große deutsche Litterarhistoriker es erklären zu müssen, daß der Mohr erzählen konnte, er habe Menschen gesehen, denen der Kopf unter der Schulter wuchs: „So erzählte er der Desdemona, als er zum Fabeln am wenigsten gestimmt war; er berichtet vor dem Senate von Venedig von dieser Erzählung, als die genaueste Wahrheit seine Pflicht und sein Interesse war; die strengste Wahrhaftigkeit lag ohnehin in seiner Natur und in seinen Grundsätzen. Er muß also die Wunder fernerer Welttheile wirklich zu sehen geglaubt haben; seine südliche Phantasie war mit ihm und seiner Beobachtungsgabe gewandert; oder er erzählte nur von Hörensagen; Leichtgläubigkeit und Aberglauben verrathen auf alle Fälle hier seinen Abstamm und die Macht seiner Phantasie; und dies sind Züge, die man sich lebhaft im Gedächtniß halten muß, um nachher das unglaubliche, das verhängnißvolle Spiel eben dieser Eigenschaften in ihm zu begreifen." Man bedenke, welche Absicht Shakespeare hier hatte: er wollte seinem Othello Gelegenheit geben, von den seltensten und seltsamsten Dingen zu sprechen, die überhaupt ein weitgereister Mann zu sehen bekommen konnte. Er nahm daher aus den noch keine zehn Jahre früher erschienenen Reisebeschreibungen Sir Walter Raleighs einige solcher Merkwürdigkeiten heraus, welche obendrein schon von Mandeville berichtet worden waren, und ließ sie den Othello als selbstgeschaut berichten. Shakespeares Zeitgenossen empfingen daher hier nicht den Eindruck von phantastischen Lügen und Aufschneidereien, sondern von höchst wunderbaren und unwahrscheinlichen, aber durchaus gut beglaubigten That-

standen ist. Othello erzählt Desdemona von dem harten Leben, das er bis jetzt geführt, von seinen Feldzügen und

---

sachen, an denen man nicht zweifeln dürfe. Wenn Othello auf Shakespeares Zeitgenossen den Eindruck eines Schwindlers oder Phantasten machte, mußte er da nicht auch Desdemona und den Senatoren als solcher erscheinen? Und dies sollte der Dichter nicht gesehen haben? Es ist dabei ganz gleichgültig, ob Shakespeare diese Sachen selber glaubte oder nicht. Statt daß Gervinus sagt, man müsse diese Züge im Gedächtniß behalten, um Othellos späteres Verhalten zu verstehen, hätte er vielmehr sagen müssen, man müsse sie *vergessen*, weil wir dadurch sehr leicht irregeleitet würden. Gerade solche Stellen erfordern einen Kommentar, weil der genießende Leser der Gegenwart sie anders auffaßt, als sie ursprünglich aufgefaßt werden sollten und aufgefaßt wurden. Auf der jetzigen Bühne müßten sie unbedingt unterdrückt oder allenfalls durch etwas Anderes ersetzt werden, welches bei unserem Publikum einen ähnlichen Zweck erfüllen könnte.

Es war ursprünglich unsere Absicht, bei diesen Ausführungen über den „Othello" fortwährend auf die Ansichten des berühmtesten deutschen Shakespeareästhetikers Bezug zu nehmen und zu begründen, weshalb wir denselben nicht beistimmen können. Von wichtigeren Punkten waren uns, bei flüchtiger Schätzung, etwa ein halb Hundert aufgefallen, wo Gervinus entweder in Widerspruch mit der Meinung des Dichters, oder aber, wo dies nicht der Fall, in Widerspruch mit anderen Behauptungen von ihm selber zu stehen schien. Wir haben jedoch hiervon Abstand genommen, weil sonst dies ohnehin sehr umfangreiche Kapitel noch weit mehr angeschwellt worden wäre. Denn Gervinus' Ansichten lassen sich selten in Kürze widerlegen. Bei näherem Eingehen zeigt sich fast immer, daß neben der ersten Ungenauigkeit, wegen deren man eine Stelle ins Auge gefaßt hat, noch zwei, drei minder wichtige stehen, welche bei der Gelegenheit doch auch richtiggestellt werden müssen. Auch gibt es wenig Dinge, die so unfruchtbar und undankbar wären wie eine Beschäftigung mit Gervinus. Immer meint er nur etwas höchst Unklares und Verschwommenes, das erst mit Mühe aus einem Wust von Phrasen herausgelesen werden muß, diese Mühe aber kaum jemals lohnt. Denn keinen einzigen der Sätze, die er über Shakespeare aufstellt, hat er folgerichtig zu Ende gedacht, von keinem auch nur in *einem* Falle eine strenge Anwendung gemacht. Mit breitem Räsonnement bewegt er sich an der Oberfläche der Dinge hin, ohne jemals in diese einzudringen. Er streift immer nur flüchtig das Werk, über das er gerade spricht, um sich alsbald in die hohe Region vager, aber bedeutend klingender Behauptungen aufzuschwingen, welche nur von fern auf jenes Werk hinzielen, niemals aber eine Eigenthümlichkeit desselben

den vielen Mühſalen, die er dabei ausgeſtanden. Hier wirkt die Liebe anders, als es ſonſt der Fall iſt: in der Regel iſt bei der Liebe der Geſchlechter die Liebe zu der Perſon das Frühere, und dieſe Liebe erhöht und verſchönert dann Alles, was zu ihr gehört, ihre körperlichen und geiſtigen Eigenſchaften, ihren Beruf u. ſ. w. Anders bei Desdemona: ſie liebt in Othello den Krieger und Dulder, und dieſe Liebe läßt ſie ſeine Abſtammung und ſeine Jahre vergeſſen, ja liebgewinnen. Othello ſeinerſeits liebt Desdemona um ihres Mitleid willen: ebenſo großen Antheil als die Liebe hat an dem, was er für ſie empfindet, die Dankbarkeit für ihre Theilnahme an ſeinem Geſchick und für ihre Hingabe an ihn, den Mohren, der mancher Andern eher Schrecken und Abſcheu als Liebe einflößen würde.[1] — Wie ſehr gerade

---

ſcharf und ſicher erfaſſen. Oft iſt man verſucht anzunehmen, Gervinus habe aus Verſehen anſtatt eines Shakeſpeareſchen Stückes ein ſolches von einem andern Verfaſſer beſprochen, welches dieſelben Namen und einen ähnlichen Stoff wie das Shakeſpeareſche hätte. Allerdings würde ſich dann Alles befriedigend erklären laſſen — auch die Fälle, wo Gervinus' Bemerkungen einmal auf Shakeſpeare paſſen. Wer die Werke des großen Briten durch häufiges Leſen und Sehen genauer kennt und zu ſeinem Unglück nicht die Gabe hat, ſich auf dem breiten Strome der Phraſe bequem hintreiben zu laſſen, für den iſt die Lektüre von Gervinus eine Folter, zu der man nicht ſchon verurtheilt ſein ſollte, wenn man nur die Abſicht hat, etwas über Shakeſpeare zu ſagen: es wäre ſchon eine außerordentliche Härte, welche in ſchreiendem Gegenſatz zu der Milde unſerer Strafpraxis ſtände, wenn die vollendete That damit geſühnt werden müßte. Was kann alſo beſten Falls bei einer Widerlegung von Gervinus herauskommen? Doch höchſtens dies, daß in konkreten Beiſpielen Gervinus' Anſichten als oberflächlich und falſch und die Werthſchätzung, in der er noch allgemein ſteht, als unbegründet nachgewieſen werden. Fürs Erſte iſt allerdings dem, der über Shakeſpeare arbeitet, dieſe Mühe noch nicht ganz zu erſparen. Beſſer ſtände es wohl, wenn dies nicht mehr nöthig wäre, ja wenn es als ein grober Verſtoß gegen die dem Publikum geſchuldete Achtung und Höflichkeit empfunden würde, ſobald Jemand es nur wagte, in einer Erörterung über Shakeſpeare als Künſtler Gervinus ein einziges Mal zu nennen.

[1] „Sie liebte mich um Leid, das ich erlebt;
Ich liebte ſie, weil ſie ihm Mitleid ſchenkte." (I, 3, 167 f.)

Othello ein ſolches perſönliches Intereſſe für ihn zu ſchätzen weiß, beweiſt vor allem ſein Verhältniß zu Jago, deſſen ſcheinbaren Eifer für ihn er mit einem blinden Vertrauen lohnt. — So viel iſt nicht zu verkennen: die Liebe füllt ſein Weſen nicht ganz aus; wenn er den ſicheren Beſitz der Geliebten erlangt hat, fühlt er ſich darum noch nicht ganz glücklich, wie es unzweifelhaft ein Romeo thun würde.[1] Nie äußert bei ihm die Liebe ihre beſeligende Macht: das Höchſte, was er von Liebesglück empfindet, geht nicht weiter, als daß für den Augenblick alle ſeine quälenden Gedanken ſchweigen. Als er eben Desdemona gewonnen, kann er nicht umhin, Jago gegenüber einen bedauernden Blick auf das freie und ungebundene Leben zu werfen, das er jetzt mit der Ehe zu vertauſchen im Begriffe iſt:

---

[1] In dieſer Unfähigkeit, glücklich zu ſein, ſtimmt mit Othello überein der Held einer meiſterhaften Novelle im „Don Quijote", welche uns ſpäter nochmals beſchäftigen wird, weil die Art und Weiſe, wie hier ein Vergehen an den Schuldigen ſich rächt, auffallend an Shakeſpeare erinnert. Cervantes hat in der Novelle von dem „Thörichten Vorwitz" („del Curioso impertinente") mit erſtaunlicher pſychologiſcher Wahrheit die eigenthümliche Gemüthsverfaſſung eines Menſchen geſchildert, welcher, trotzdem alle äußeren Vorbedingungen zum Glücke — auch dem ehelichen — bei ihm vorhanden ſind, ſich doch nicht glücklich zu fühlen vermag und dadurch ſich und mehrere andere Perſonen in Schuld und Verderben ſtürzen wird. Anſelmo klagt dort ſeinem Freunde Lotario (1. Theil. Kap. 33. Braunfels'ſche Ueberſetzung Bd. II, S. 105): „Du glaubſt wohl, daß ich die Gnade, die mir Gott erwieſen, indem er mich den Sohn ſolcher Eltern werden ließ, wie es die meinigen waren, und mir mit nicht karger Hand die Güter der Natur und des Glückes verlieh, nicht mit einer Dankbarkeit zu erkennen vermag, die dem Werthe der empfangenen Wohlthaten gleichkommt? — vorab der Wohlthat, daß er dich mir znm Freunde und Kamilla zum angetrauten Weibe gab, zwei Pfänder des Glücks, die ich, wenn nicht in ſo hohem Grade werthſchätze, als ich es ſchulde, doch in ſo hohem, als mir überhaupt möglich. Nun denn, mit dieſen vielen Vorzügen, welche doch alles in ſich begreifen, womit die Menſchen in der Regel vergnügt leben und leben können, fühle ich mich den mißmuthigſten und grämlichſten Menſchen auf der Welt."

„Wißt, Jago,
Liebt' ich nicht so die holde Desdemona,
Ich gäb' nicht meinen hauslos freien Stand
In Band und Fesseln hin für alle Schätze
Des reichen Ozeans." (I, 2, 24 ff.)

Ein ähnlicher elegischer Ton klingt durch alle anderen Aeußerungen hindurch, in denen er seine Freude über sein Liebesglück aussprechen wird.

Noch an dem Abend, wo die Vermählung stattgefunden, wird er mit der Führung des Türkenkrieges betraut. Der Herzog selber bedauert, daß es nicht zu vermeiden sei, das Glück der jungen Gatten so rasch durch eine anscheinend längere Trennung zu trüben. Darauf Othello:

„Die Herrscherin Gewohnheit, würd'ge Herrn,
Hat mir das stein- und stahlne Kriegeslager
Zum weichsten Daunenbett gemacht. Ich fühle
Schon von Natur lebhaften, heißen Drang
Zu Kriegsbeschwerden. Und ich unternehme
Den gegenwärt'gen Ottomanenkrieg.
Ich bitte drum in Demuth den Senat
Um passende Versorgung meiner Gattin." (I, 3, 230 ff.)

Als er weiter hört, daß er diese Nacht noch fort müsse, sagt er: „Von Herzen gern." Die Liebe Othellos besitzt nichts von dem romantischen Schwung und der leidenschaftlichen Zärtlichkeit Romeos, sie gestattet daher auch, daß daneben noch manche andere wichtige Interessen bestehen, ja sogar einen sehr breiten Raum einnehmen.

Brabantio hat in eben dieser Szene vor dem Senat den Mohren gewarnt:

„Bewach' sie, Mohr: sieh scharf und denk' an mich:
Den Vater täuschte sie, sie täuscht auch dich."

und dieser darauf entgegnet, daß er mit seinem Leben für ihre Treue bürge; dennoch nagen der Zweifel und die Furcht an seinem Gemüth. Es erscheint ihm unfaßbar, und immer erstaunt er noch darüber, wie ein so holdes Wesen sich ihm zu eigen geben konnte. Sein Glück ist über ihn wie ein

Wunder gekommen, an das er nicht glauben kann, obwohl es ihm greifbar vor Augen ſteht; er ſteht ihm immer zweifelnd gegenüber, wie einem holden, ſchönen Traum. Man wird ihm nur zu ſagen brauchen, daß es ein ſolcher ſei, und ein ſolches Wort wird ihm nur zu begründet ſcheinen und ihn bis in ſein Innerſtes treffen. Andererſeits wird aber auch ſeine Freude ohne Maß ſein, wenn er ſich ſagen muß, daß trotz alledem ſein Glück wahr und echt ſei. Höchſt bemerkenswerth iſt ſo das Wiederſehen der jungen Gatten in Cypern: hier äußert Othello den befremdenden Wunſch, in dieſer Fülle des Glückes zu ſterben, über welchen Desdemona nicht wenig erſtaunt und erſchrickt:

Othello.

„Mein Staunen iſt ſo groß als meine Freude,
Euch vor mir hier zu ſehn. Luſt meiner Seele!
Wenn jedem Sturm ſolch eine Stille folgt,
Dann blaſe, Wind, bis du den Tod erweckſt!
Daß unſer Schiff auf Wogenberge klimmt,
Olympushoch, und tief dann niedertaucht,
Vom Himmel bis zur Hölle! Jetzt zu ſterben,
Wär' überglücklich ſein; denn ich befürchte,
So unbegrenzte Wonne fühlt mein Herz,
Daß nicht ein andres Glück, das dieſem gleicht,
Des Schickſals Schoß verbirgt.

Desdemona.

Verhüt' der Himmel,
Daß Lieb' und Glück ſich uns nicht mehren ſollte
Mit unſern Tagen!

Othello.

Amen, gnäd'ge Mächte!
Ich kann nicht ſprechen gnug von dieſer Wonne,
Sie hemmt mich hier; zu groß iſt meine Luſt;
(indem er ſie küßt)
Und dies und dieſes ſei der größte Mißklang,
Der je von unſern Herzen tönt." (II, 1, 185 ff.)[1]

[1] Rötſcher, deſſen, wie uns ſcheint, ſehr anfechtbare theoretiſche Anſchauungen nicht verhindern, daß in ſeinen Schriften ſich zahlreiche

Bei dem durch Jagos Veranſtaltung hervorgerufenen Skandal auf der Schloßwache in Cypern zeigt Othello eine Eigenthümlichkeit, deren man ſich bei ſeinem ſpäteren Verhalten gegen Jagos Einflüſterungen erinnern muß: es iſt eine Neigung, wenn an ſeine Geduld und Selbſtbeherrſchung ſtarke Anforderungen geſtellt werden, in Erregung zu gerathen und ſich von derſelben in einem Maße bemeiſtern zu laſſen, daß er die Fähigkeit zur ruhigen und ſicheren Beurtheilung einer ſchwierigen Frage verliert. Hier liegt nicht einmal etwas ſehr Verwickeltes vor: Othello will erfahren, wer den Streit angefangen, und hat auf ſeine Frage weder von Jago, noch von Kaſſio oder Montano eine befriedigende Antwort erhalten. Da droht ihn ſchon ſeine Selbſtbeherrſchung zu verlaſſen. Er ruft aus:

„Nun, beim Himmel,
Mein Blut bewältigt meine ſichrern Führer,
Und Leidenſchaft, mein beſſres Urtheil trübend,
Ergeift das Steur. Wenn ich mich einmal rege,
Nur hebe dieſen Arm, der Beſte von euch
Erliegt dann meinem Zorn! Thut mir zu wiſſen,
Wie dieſer ſchnöde Streit begann, wer ſchuld;
Und er, der dieſes Fehls wird überführt,
Und wär's mein Zwillingsbruder ſelbſt, ſoll mich
Verlieren." [1] (II, 3, 204 ff.)

feine und geiſtvolle Beobachtungen finden, ſcheint dieſe Stelle allerdings anders aufzufaſſen. Er ſagt („Shakeſpeare in ſeinen höchſten Charaktergebilden enthüllt und entwickelt." 1864. S. 86): „Die Anſchauungen, welche die Phantaſie Othello leiht, von dem nächſten Erlebniß des Sturmes hergenommen, ſind der energiſche Ausdruck einer unendlichen, ganz in die Gegenwart herniedergeſtiegenen Seligkeit." Er fügt jedoch hinzu: „Aus dieſer Ueberfülle des Glücks bringt aber ſchon der Ton, der uns für dasſelbe zittern macht."

[1] Dieſe Schwäche geſteht Othello ſelber ein, wenn er ſich bezeichnet als einen, „der nicht geneigt zur Eiferſucht, doch einmal erregt, unendlich verwirrt ſei (One, not easily jealous, but being wrought Perplexed in the extreme)" V, 2, 345 f. Es gilt dies nicht nur von ſeiner Eiferſucht, ſondern auch von andern für gewöhnlich ſchlummernden Leidenſchaften.

Wie oft noch werden wir Othello von seinen sichrern Führern verlassen und ganz der Lenkung der Leidenschaft überantwortet sehen! Allerdings wird er hier, sobald er genauer weiß, was vorgefallen, mit der Festigkeit des geborenen Befehlshabers seine Entscheidung treffen. Nicht zu übersehen ist es indessen, — und das hätten vielleicht diejenigen bedenken sollen, welche Othellos Verhalten hier so sehr zu loben wissen —, daß dieser über der Bestrafung Kassios vergißt, sich über den Anfang des Streites zu unterrichten, und sich gar nicht um den bekümmert, der mit seinem Leutnant den Zank gehabt hat und diesen vielleicht schwer gereizt haben mochte, um Roderigo. Auch macht es dem Ehemann mehr Ehre als dem General, wenn Othello, wie einige Kritiker betonen, mit besonderer Strenge gegen Kassio verfährt, weil seine geliebte Desdemona durch den Streit aufgeschreckt worden und selber zu dem Platze gekommen ist, wo der Tumult stattgefunden. [1]

III.

Diese Gemüthsverfassung des Mohren macht sich also Jago zu Nutz, um die Saat des Argwohns in seine Seele zu streuen. Ihm kommt es sehr zu statten, daß er durch den Schein zweifelloser Ehrenhaftigkeit und unbedingter Hingabe an seinen Herrn es verstanden hat, sich dessen Vertrauen in hohem Maße zu erwerben, obwohl in Othellos Verhältniß zu seinem Fähndrich nie etwas von gemüthlicher Wärme eintritt wie in das zu Kassio. Zum Ausgangspunkte nimmt Jago dies, daß Kassio sich eilig von Desdemona wegbegibt, als er seinen General zurückkommen sieht. Schon der erste Angriff, den er gegen Othello führt, ist entscheidend. Als er den Mohren verläßt, ist dieser der Eifersucht verfallen und völlig von der Schuld seiner Gattin überzeugt. Diese Ueber-

[1] „Sieh, meine holde Lieb ist aufgeschreckt! —
Du sollst ein Beispiel sehn."

zeugung ſtützt ſich außer auf den obenerwähnten Umſtand — Kaſſios offenbares Vermeiden ſeines Generals — zu einem guten Theil auf Jagos Gehaben, der ſich ſtellt, als ob Desdemonas Untreue mindeſtens eine ſehr wahrſcheinliche, vermuthlich aber über allen Zweifel gewiſſe Thatſache ſei. Außerdem, gibt derſelbe zu verſtehen, ſprächen für dieſe Untreue noch mehrere andere Umſtände: Kaſſios frühere Bekanntſchaft und häufiger Verkehr mit Desdemona vor ihrer Heirath mit dem Mohren, die Leichtfertigkeit der Venezianerinnen, Desdemonas Fertigkeit im Täuſchen, da ſie hinter dem Rücken ihres Vaters ein Liebesverhältniß mit ihrem ſpäteren Mann unterhalten habe, und ſchließlich die Unnatur einer Ehe mit einem Mohren, die eine vornehme Venezianerin auf die Dauer nicht befriedigen könne. Einzelne dieſer Beweisgründe ſind völlig nichtsſagend: ſie beweiſen ebenſoviel dafür, daß Desdemona das ihr ſchuldgegebene Verbrechen begangen, als Evas Naſchen von der verbotenen Frucht im Paradies für die Schuld einer des Obſtdiebſtahls angeklagten Frau beweiſt. Aus den übrigen geht höchſtens hervor, daß eine Ehe wie die Othellos mit Desdemona einem Weibe mehr Verſuchung zur Untreue bieten könne als eine völlig normale. Kein Menſch wird ſagen können, daß Jago poſitive Anhalte vorgebracht habe, die irgendwie belaſtend für Desdemona wären. Nur eine ungeheure Verblendung wie die Othellos kann es fertig bringen, das zu glauben. Und nicht nur iſt die Auslegung falſch, welche aus ſolchen Anhaltspunkten Desdemonas Untreue folgern will: der Dichter hebt ſogar mit einer gefliſſentlichen Deutlichkeit hervor, daß eine ſolche Deutung äußerſt gezwungen und unnatürlich iſt, und daß die nächſtliegende und natürliche Deutung etwas ganz Anderes, oft das gerade Gegentheil einer Untreue Desdemonas ergibt. Dies wollen wir nun verſuchen, im Folgenden nachzuweiſen. Wir gehen zu dem Zwecke wieder auf jenen Moment zurück, wo Othello und Jago eben noch rechtzeitig kommen, um zu ſehen, wie bei ihrem Nahen Kaſſio eilig fortgeht.

Jago läßt dunkel durchblicken, daß dies etwas Schlimmes bedeuten müſſe, und dies Wort genügt ſchon, um den Mohren aufs äußerſte zu beunruhigen.[1] Desdemona beginnt nun, bei ihrem Mann für Kaſſio zu bitten, bis er ihr endlich willfahrt. Seine kurzen, ausweichenden Antworten und ſein ſchließliches halb widerwilliges Nachgeben verrathen deutlich das Unbehagen, das er ſeit Jagos Andeutungen empfindet.[2] Allerdings drängt der Zauber ihrer holden Gegenwart alle beängſtigenden Empfindungen wieder zurück: bedarf es denn auch einer weiteren Beſtätigung ſeines Glückes, als daß er es in ihrer Nähe fühlt? Daher ruft er aus, als ſie auf ſeine Bitte ihn verlaſſen, — man hört den gleichen trüben Grundton heraus wie aus den Worten, mit denen er bei ſeiner Landung in Cypern Desdemona umarmt —:

---

[1] Jago.
„Ha! das gefällt mir nicht.
Othello.
Was ſagſt du da?
Jago.
Nichts, Herr; hm, oder wenn — ich weiß nicht, was.
Othello.
War das nicht Kaſſio, der mein Weib verließ?“ u. ſ. w. (III, 3, 35 ff.)

[2] Desdemona.
„Ruf' ihn zurück, Geliebter.
Othello.
Jetzt nicht, mein ſüßes Herz, ein andermal.
Desdemona.
Doch iſt es bald?
Othello.
Wohl, Euch zulieb recht bald.
Desdemona.
Heut denn zum Abendeſſen?
Othello.
Nein, heut nicht.
Desdemona.
Nun, morgen mittag denn?
Othello.
Ich eſſe nicht zu Haus.
Ich muß zur Feſtung mit den Offizieren.“ u. ſ. w.

„Holdſel'ges Kind! Verderben meiner Seele,
Lieb' ich dich nicht! und wenn ich dich nicht liebe,
Dann kommt das Chaos wieder."

Wie verrätheriſch ſind dieſe Worte, da ſie beweiſen, daß er ſelber ſchon über ſeine Liebe nachgegrübelt und daran gezweifelt haben muß!

Ehe wir zu dem Folgenden übergehen, noch eine Bemerkung über das, was ſich eben vor uns abgeſpielt hat. Jago hat mit jener Hindeutung einem harmloſen Vorgange eine falſche Auslegung gegeben, mit der er einen wunden Punkt in Othellos Gemüth treffen und dieſen dadurch in große Erregung verſetzen mußte. Klar und zweifellos geht aus den unmittelbar vorher zwiſchen Desdemona und Kaſſio gewechſelten Worten hervor, daß eine ſolche Auslegung irrig iſt. — Shakeſpeare liebt es überhaupt, wie bei dieſer Gelegenheit bemerkt ſei, da, wo ſeine Perſonen ſolche falſche Auffaſſungen haben, dies kurz vor- oder nachher deutlich zu verſtehen geben. — Aber Jagos Auslegung war nicht nur nicht richtig, ſie war auch nicht einmal wahrſcheinlich, denn wenn auch der Anſchein für Jagos Worte ſprach, daß Kaſſio ſich wie ein Schuldbewußter fortſchleiche, was lag da näher, als dieſen Umſtand auf ein Schamgefühl Kaſſios wegen ſeines jüngſten militäriſchen Vergehen zu deuten? (Flathe.) Dem Othello, nehmen einige an, müſſe es als ſehr auffallend erſcheinen, daß er unvermuthet bei ſeiner Gattin den von ihm aus ſeiner Nähe verbannten jungen, liebenswürdigen Offizier findet, der ſich bei ſeinem Eintritt raſch davonmacht. Wie

[1] „Iſt er nicht einer, der Euch wahrhaft liebt.
Der nur aus Irrthum, nicht mit Willen fehlt,
So kenn' ich ſchlecht ein ehrliches Geſicht."

„Wie! Michael Kaſſio,
Der mit Euch freien kam, ſo manchesmal,
Wenn ich zuweilen tadelnd von Euch ſprach,
In Schutz Euch nahm; mit dem Euch zu verſöhnen,
Wird mir ſo ſchwer!"

„Ei, 's iſt kein Opfer:
's iſt grad, als bät' ich dich: trag deine Handſchuh,

hätte es ihm denn erſcheinen müſſen, wenn Kaſſio dageblieben wäre? Doch wohl als über die Maßen ſchamlos und frech. Othellos Auffaſſung iſt eben nicht die natürliche und begründete, ſondern die unnatürliche und unbegründete. Aber ſelbſt wenn Othello einen Augenblick glaubte, es beſtünden Heimlichkeiten zwiſchen ſeiner Frau und Kaſſio, ſo mußte er dieſen Glauben ſofort fahren laſſen, als ſie von ſelber anfing, von deſſen Beſuch bei ihr zu ſprechen, und auch einen triftigen Grund für dieſen Beſuch bei ihr beibrachte, ſein Bittgeſuch. Der letzte Zweifel des Mohren aber müßte ſchwinden, wenn er nur auf ſeiner Gattin Worte genau hinhörte, denn aus dieſen geht klar hervor, daß ſie nur deshalb ſo eifrig für Kaſſio wirkt, weil er ihren Mann liebt und ſie dieſem gern einen erprobten, vielgetreuen Freund erhalten möchte. (Flathe.)

Alſo „eine Erregung über Desdemona und ſein Verhältniß zu ihr hat Othellos Bruſt durchſchauert. Eine Schuld trägt dabei ſein holdes Weib nicht, und nicht einmal leiſeſter Schein einer ſolchen iſt vorhanden. Er ſelbſt nennt ſie ja ‚holdſelig'. Eben ſo wenig hat Jago dabei einen Antheil; denn er hat ja noch kein einziges wirklich ſtechendes Wort geſprochen. Alſo kann Alles nur in des Mohren eigenem Innern liegen. Es iſt die Stunde eingetreten, wo es nur

---

Iß gute Speiſen, oder: halt dich warm;
Als bät' ich dich, dir ſelber Guts zu thun."

Wie ſtark dieſes Motiv, neben ihrer allgemeinen Herzensgüte, welche keinen Menſchen leiden ſehen kann, bei Desdemona wirkt, erfahren wir aus einer früheren Stelle:

Kaſſio.

„O güt'ge Frau,
Was immer auch aus Kaſſio werden mag,
Er wird nie anders als Eur treuer Diener.

Desdemona.

Ich weiß und dank' Euch! Ihr liebt meinen Gatten:
Ihr kennt ihn lange ſchon, und ſeid verſichert,
Er ſoll nicht weiter Euch entfremdet ſtehn,
Als Politik verlangt." (III, 3, 7 ff.)

nöthig ist, daß Jemand komme und dem Mohren, sei es selbst nur leise, zu verstehen gebe: es habe mit der Angst seiner Seele Richtigkeit, um eine entsetzliche Katastrophe vorzubereiten und blitzschnell herbeizuführen. Da tritt Jago auf." (Flathe II, 381 f.) Die große Wirkung, die er mit einem einzigen Worte erzielt hat, muß ihn natürlich ermuthigen, weiter zu gehen. Scheinbar arglos fragt er, ob Kassio darum gewußt, als Othello sich um Desdemona beworben habe. Dieser bejaht es. Wühlte nicht in seinem Innern der Zweifel, der begierig nach Nahrung sucht und seinen Geist verblendet, so müßte er bei Jagos Frage ganz ruhig bleiben; ja, der Umstand, auf den dieser hindeutet, müßte eine ganz andere Wirkung hervorbringen als die von Jago beabsichtigte: Othello müßte sich erinnern — Flathe betont dies —, welche Verdienste sich der seit langem mit ihm befreundete Kassio um das Zustandekommen seiner Ehe erworben hatte. Und sähe man auch hiervon ab: welcher andere Ehemann, dem sein Weib solche Beweise von Liebe gegeben wie Desdemona dem Mohren, würde auf so nichtige Umstände hin an seiner Frau zu zweifeln beginnen — es sei denn, daß er eben so sehr zur Eifersucht neige wie Othello?

Mit diesem ist eine große Veränderung vorgegangen. Wie ein Nebel hat es sich bei Jagos zweimaligen Andeutungen vor seinen Augen emporgehoben, und durch die Klarheit, welche vor seinen Blicken wird, starrt ihm eine schreckliche Gewißheit entgegen. Das Allerschlimmste scheint ihm schon sicher, und er sucht sich nur noch zu beweisen, daß es in der That sicher sei. Es ist bemerkenswerth, daß Jago nur den ersten Anstoß gibt, und daß es Othello ist, der immer weiter drängt. Jago gibt ausweichende Antworten und läßt dazwischen das eine und andere vielsagende Wort fallen, bestimmt, jenen immer weiter zu leiten: bloß dadurch, daß jener sich stellt, als ob er etwas und zwar etwas von Bedeutung zu verschweigen habe, beunruhigt er den Mohren so, als ob er sicherlich etwas gar Arges und Bedenkliches zu verschweigen habe:

Jago.

Edler Herr —

Othello.

Was sagst du Jago?

Jago.

Hat Kassio, als Ihr Eure Gattin warbt,
Gewußt um Eure Liebe?

Othello.

Von Anfang bis zu Ende. Warum fragst du?

Jago.

Nur zur Bestätigung meines eignen Denkens.
Nichts Schlimmes sonst.

Othello.

Was deines Denkens Jago?

Jago.

Ich dachte nicht, er wär' mit ihr bekannt.

Othello.

O ja, und ging sehr häufig zwischen uns.

Jago.

Wirklich!

Othello.

Wirklich! ja wirklich! — Fällt dir da was auf?
Ist er nicht redlich?

Jago.

Redlich, Herr!

Othello.

Redlich! ja, redlich!

Jago.

Mein Herr, so viel ich weiß.

Othello.

Was ist dein Denken?

Jago.

Denken, Herr!

Othello.

Denken, Herr!
Beim Himmel, er macht mein Echo,
Als wär' ein Ungeheuer sein Gedanke,
Zu gräßlich für den Anblick. — Du meinst was.
Du sagtest eben: ‚Das gefiel dir nicht',
Als Kassio wegging. Was gefiel dir nicht?
Und als ich sagte, daß bei meiner Werbung
Er mein Vertrauter war, da riefst du: ‚wirklich!'
Und falteteſt und zogſt die Stirn zuſammen,
Als hielteſt du 'nen ſchrecklichen Gedanken
Verſchloſſen im Gehirn; wenn du mich liebſt,
Sag', was du denkſt."

Die Erregung und Spannung, die in Othellos Worten zittert und die von der geheimen, ihn peinigenden Angſt herrührt, iſt nicht zu verkennen.

Jago lenkt ab, indem er den Mohren ſeiner Liebe verſichert. Dann ſchwört er, daß er an Kaſſios Redlichkeit glaube; er ſei nicht verbunden, wenn er Arges denke, das vielleicht falſch ſei, es zu ſagen, ja, er neige dazu, zu ſchwarz zu ſehen;[1] es wäre daher verkehrt und könne ſchlimme Folgen nach ſich ziehen, wenn Othello ſich deshalb beunruhigen laſſe. Immer erregter fragt dieſer dazwiſchen, was gemeint ſei, zu immer rieſigeren Dimenſionen wächſt das Gefürchtete in ſeiner Einbildung an. Er hat ſchon hundertmal Alles überholt, was Jago nachher Schlimmes anzudeuten wagen wird.[2]

[1] „Ich will's geſtehn, ich bin dazu verdammt,
Gebrechen auszuſpähen, und mein Argwohn
Schafft oftmals Fehler, die nicht ſind."

Der „Othello", und gerade die Szene, bei der wir uns befinden, iſt reich an ſolchen tiefen Worten, welche, in anderer Abſicht ausgeſprochen und von den in der Situation befangenen Perſonen des Stückes gar nicht oder falſch verſtanden, dem aufmerkſamen Hörer oder Leſer eine wichtige Wahrheit über die Handlung oder die Charaktere beibringen ſollen.

[2] „Nein, da ſteckt mehr verborgen.
Ich bitt' dich, ſprich zu mir wie an dein Herz,
Ganz, wie du denkſt, und gib der ſchlimmſten Meinung
Die ſchlimmſten Worte."

Jago geht nun einen Schritt weiter und deutet auf den Verluſt des guten Namens und auf die Eiferſucht hin. Er ſagt jetzt, wie früher, niemals etwas direkt aus, er liefert nur Othellos von der Leidenſchaft verblendetem Geiſte eine Anzahl Prämiſſen, welche alle denſelben Schluß nahezulegen ſcheinen. Er weiß, daß es ſeiner Hilfe nicht bedarf, damit dieſer Schluß gezogen werde:

Jago.

„Der gute Name iſt, mein theurer Herr,
Bei Mann und Weib der Seele Schmuck und Leben.
Wer mir den Beutel ſtiehlt, ſtiehlt Tand; 's iſt etwas, nichts;
's war mein, iſt ſein, und diente Tauſenden:
Doch wer mir meinen guten Namen raubt,
Beraubt mich des, was ihn nicht reicher macht,
Mich aber bettelarm.[1]

Othello.

Beim Himmel, ich will wiſſen, was du denkſt.

Jago.

Ihr könnt's nicht, wär' mein Herz in Eurer Hand,
Und ſollt es nicht, ſo lang's in meiner Hut.

Othello.

Ha!

Jago.

O, bewahrt Euch, Herr, vor Eiferſucht,
Dem grünäugigen Scheuſal, das ſein Opfer,
Dran es ſich mäſtet, narrt. Froh lebt der Hahnrei,

„Du wirſt an deinem Freunde zum Verräther,
Machſt du ſein Ohr, da du gekränkt ihn glaubſt,
Zum Fremdling deines Herzens."

„Sprich, was meinſt du?"

[1] Jago macht ſich beider Verbrechen ſchuldig, des Beutelſchneidens gegen Roderigo und des Ehrabſchneidens gegen Kaſſio und Desdemona. Er begeht dies letztere, trotzdem er weiß, daß er damit eine ſo große Schuld auf ſich lädt, daß ſein Unrecht gegen Roderigo damit verglichen ein Nichts iſt.

Der's weiß und die nicht liebt, die ihn gekränkt:
Doch welche Höllenstunden lebt der hin,
Der liebt, doch zweifelt, argwöhnt, doch zärtlich liebt!

Othello.

O Jammer!

Jago.

Arm und vergnügt ist reich und reich genug;
Doch Reichthum ohne Maß arm wie der Winter
Für den, der immer fürchtet, arm zu sein; —
Gott schütz' die Seelen meines ganzes Stamms
Vor Eifersucht!"

Wie Jago von der Eifersucht spricht, stöhnt Othello wie zu Tode getroffen auf. Und wodurch hat Jago diese erstaunliche Wirkung erzielt? Durch nichts weiter, als daß er Othello mit der Vorstellung des Ehebruchs peinigte und zu verstehen gab, daß bei ihm wohl ein solcher vorliegen möchte. Wie ergreifend wirkt diese Verblendung, daß alle Winke, welche den Mohren warnen könnten, statt seinen Wahn zu erschüttern, ihn eher bestärken und bekräftigen! Wie bedeutungsvoll, daß Jago es aussprechen muß, daß man auch inmitten unermeßlichen Reichthums arm sein könne, wenn man immer fürchte, arm zu sein! Wie treffend faßt dies eine Wort Othellos ganzes Schicksal zusammen! Es ist selbstverständlich, daß da auch ein Hinweis auf das, was Eifersuchtsqualen bedeuten, wirkungslos verhallt.

In dem, was Othello darauf erwidert, sehen wir schon, wie weit bei ihm der Selbstbetrug der Leidenschaft gediehen, da er schon seine Schuld, sein Zweifeln an Desdemona, nicht mehr für Schuld sondern für Unschuld, Irrthum für Wahrheit anzusehen beginnt:

„Was, was ist das?
Denkst du, ich gäb' der Eifersucht mich hin?
Den Argwohn stets zu wechseln mit dem Mond?
Nein; einmal zweifeln, heißt: entschlossen sein
Auf einmal. Wandelt mich in eine Ziege,
Vergeud' ich je die Thatkraft meiner Seele
An solche luft'ge, hohle Hirngespinste,

Wie du sie malst. 's macht mich nicht eifersüchtig,
Sagt man, mein Weib sei schön, wohlauf, gern in Gesellschaft,
Gesprächig, singe, spiel' und tanze gut;
Wo Tugend ist, mehrt das die Tugenden;
Auch schöpf' ich nicht, weil mein Verdienst gering,
Die kleinste Furcht, sie könnte treulos sein.
Sie hatte Augen ja und wählte mich. — Nein, Jago:
Sehn will ich, eh ich zweifle; zweifl' ich, Proben;
Und hab' ich die, dann bleibt mir nichts als dies:
Hinweg zugleich mit Lieb' und Eifersucht."

Othello will sich einreden, daß er ja gar nicht zu Eifersucht und Argwohn neige und nicht eher zweifle, als bis er sehe und Beweise habe — er, der doch im Geheimen immer gezweifelt und gefürchtet hat, wenn auch dieser Zweifel und diese Furcht nur ganz allgemein seinem Verhältniß zu seiner Gattin galten, während sie jetzt auf einen ganz bestimmten Punkt hingelenkt worden sind! Und als ob Othello von jetzt ab überhaupt etwas anderes thäte, als „die Thatkraft seiner Seele an luft'ge, hohle Hirngespinste vergeuden"! Wären seine Worte nicht der reinste Selbstbetrug, so müßte er Beweise verlangen, und wenn Jago solche nicht zu bringen vermag, seinen Zweifeln den Abschied geben. Was sehen wir dagegen geschehen? Jago stellt sich, als ob er nun erst, nachdem Othello sich frei von Eifersucht erklärt, den Muth habe, gerade heraus zu sprechen. Und was bringt er vor? Er — räth Othello, ein wachsames Auge auf Desdemona und Kassio zu haben, damit er nicht getäuscht werde! Die Venezianerinnen seien nicht übermäßig gewissenhaft und fürchteten sich weniger vor dem bösen Thun als vor dem Ertapptwerden. Auch habe Desdemona ihren Vater getäuscht: so darf Jago es wagen, den Mohren an das ungeheure Opfer zu erinnern, welches Desdemona ihm aus Liebe mit der Flucht aus dem elterlichen Hause gebracht! Jago wirkt hier ganz und gar nur durch rhetorische Mittel, welche ein Nichts als ein Etwas erscheinen lassen. Er hält den Mohren immer hin und gebraucht jeden Augenblick den Kunstgriff, daß er abspringt, als fürchte er ihn zu sehr zu erregen:

dadurch erregt er ihn aber ſo ſehr, daß nur noch das gährende leidenſchaftliche Gefühl bei ihm herrſcht, welches eine beſonnene Prüfung und Beurtheilung der vorgebrachten Momente nicht aufkommen läßt. Othello wagt nur noch ganz ſchüchtern ſeinen Glauben an Desdemonas Unſchuld auszuſprechen — und Alles deshalb, weil Jago ihn auf die Entſtehung und Beſchaffenheit ſeiner Ehe hingewieſen! Man erſehe aus dem Text, welcher Art Jagos „Beweiſe" ſind. Es heißt dort unmittelbar weiter:

Jago.

„Das iſt mir lieb; denn jetzo hab' ich Grund,
Mit freierm Sinn Euch meine Lieb' und Treu
Zu offenbaren. — Drum, wie's die Pflicht mich heißt,
Nehmt's von mir an. — Noch ſprech' ich nicht von Proben:
Seht auf Eur Weib, bewacht ſie wohl mit Kaſſio;
Eur Aug' braucht, eiferſüchtig nicht, noch ſicher.
Ich möchte nicht Eur freies, edles Herz
Gemißbraucht ſehn aus Güte. Seht Euch vor:
Ich kenne wohl die Sitten von Venedig;
Bei uns läßt man den Himmel Dinge ſehn,
Die man dem Mann verbirgt; — Gewiſſen heißt:
Man läßt nicht ungeſchehn, nur ungeſehn.

Othello.

Ha, ſagſt Du ſo?

Jago.

Den Vater täuſchte ſie, da Euch ſie nahm,
Und als ſie Euren Anblick ſchien zu fürchten,
Liebte ſie ihn.

Othello.

So that ſie, ja.

Jago.

Nun, zu denn;
Sie, die ſo jung ſich ſo verſtellen konnte,
Daß ſie des Vaters Augen feſt verſchloß,
— Er hielt's für Hexerei — doch ich bin ſehr zu tadeln;
Ich bitt' Euch unterthänig um Verzeihung,
Daß ich zu ſehr Euch lieb'.

Othello.

Ich ſchuld' dir Dank für immer.

Jago.

Ich ſeh', das bracht' Euch etwas aus der Faſſung.

Othello.

Durchaus nicht, durchaus nicht.

Jago.

Traun, ich fürchte doch.
Ich hoff', Ihr wollt bedenken: was ich ſprach.
Geſchah aus Lieb'. Doch ſeh' ich Euch bewegt: —
Ich bitt' Euch, deutet meine Worte nicht
Auf ſchlimmre Thaten, noch in weiterm Umfang
Als zum Verdacht.

Othello.

Ich werd' es nicht.

Jago.

Wenn Ihr es thätet, Herr.
So könnt' es zu ſo böſen Folgen führen.
Wie's mir nicht einfiel. Kaſſio iſt mein Freund. —
Ich ſeh' bewegt Euch.

Othello.

Nein, nicht viel bewegt:
Ich glaube doch, daß Desdemona treu.

Jago.

Lang leb' ſie ſo! und Ihr, um ſo zu glauben!"

Dieſer Glaube an Desdemonas Unſchuld iſt aber ſchon ſo ſchwach, daß Othello darüber nachdenkt, ob nicht die erſte „Verirrung" — als welche er Desdemonas Liebe zu ihm betrachtet! — noch andere nach ſich ziehen könne. Jago greift eifrig dieſen Punkt auf: er unternimmt es, dem Mohren den großen Abſtand zwiſchen Desdemona und ihm, den derſelbe dunkel fühlt, zu klarem Bewußtſein zu bringen. Welchen Kommentar liefert Othellos Verhalten hierbei zu ſeinem früheren Worte, daß ſein geringes Verdienſt ihm keinen Grund zur Furcht gebe! Es peinigt ihn unerträglich, als

Jago ihm mit dürren Worten herausgeſagt, daß es in der That mit dieſem geringen Verdienſte ſeine Richtigkeit habe. Othello, dem man anmerkt, wie ſehr er ſich bis jetzt zuſammennahm, um ſeine Ruhe zu behaupten, und der ſich auch jetzt vor ſeinem Untergebenen keine Blöße geben möchte, iſt unfähig, ſich weiter zu beherrſchen; er ſchickt deshalb Jago weg:

Othello.

„Und doch, wie die Natur einmal verirrt —

Jago.

Das iſt der Punkt. Wie — um's Euch dreiſt zu ſagen —
So manchen Heirathsantrag abzulehnen
Von Männern ihrer Gegend, Farbe, Art,
Wonach in allem die Natur ſich richtet: —
Pfui! darin ſieht man höchſt verkehrte Neigung,
Verirrung, unnatürliche Gedanken.
Jedoch verzeiht; ich ſprech' in dieſem Fall
Nicht grad von ihr, obgleich ich fürchten muß,
Daß, wenn die Neigung beſſerm Urtheil folgt,
Sie Euch vergleicht mit ihren Landesleuten
Und dann vielleicht bereut, —

Othello.

Leb wohl, leb wohl.
Und wenn du mehr bemerkſt, ſo laß mich's wiſſen;
Laß deine Frau aufpaſſen. Laß mich, Jago.

Jago (indem er geht).

Ich gehe, gnäd'ger Herr.

Othello.

Was nahm ein Weib ich? — Traun, der biedre Menſch
Sieht und weiß mehr, viel mehr, als er entdeckt."

So ſtark iſt Othello ſchon dem Zweifel verfallen, obwohl er doch nur zweifeln wollte, wenn er zuvor ſähe!

Sicherlich fällt Othello bei Jagos Bemerkungen auch die Warnung Brabantios ein, vor einer künftigen Untreue Desdemonas auf der Hut zu ſein: der Möglichkeit, auf

die damit hingedeutet wurde, erinnert er ſich alſo, aber nicht der unbeſtreitbaren Thatſachen, die Brabantio in eben dieſer Szene angeführt hat, der außerordentlichen Zurückhaltung Desdemonas, ihres ſchüchtern ſtillen Weſens, ihrer Abneigung gegen „die reichen gelockten Lieblinge Venedigs“, die ſie geradezu mied. Aus ſolchen Eigenſchaften, die ihren Vater veranlaßten, von der „Vollkommenheit“ ſeiner Tochter zu ſprechen, macht Jago „höchſt verkehrte Neigung, Verirrung, unnatürliche Gedanken (a will most rank, foul disproportion, thoughts unnatural)“, und Othello merkt eine ſo plumpe Entſtellung nicht.

Jago kommt nun nochmals zurück. Da er wirklich nichts Poſitives behaupten kann — und in der That auch nichts behauptet hat —, hat er bisher ſchon immer, um nicht ſpäter zur Verantwortung gezogen werden zu können, den Mohren gemahnt, durch ſeine Worte ſich höchſtens zum Verdacht beſtimmen zu laſſen. Er thut dies auch jetzt wieder, womit er ſcheinbar nur einen neuen Beweis für ſeinen ehrlichen und biederen Charakter liefert. Dabei gibt er dem Mohren den Rath, darauf zu achten, ob Desdemona Kaſſios Sache eifrig betreiben werde, weil man hieraus viel entnehmen könne. Da Othello ſeiner Frau ſchon verſprochen, Kaſſio dürfe wiederkommen, ſo war es eigentlich ſelbſtverſtändlich, daß ſie, wenn ihr Mann ſeine Zuſage vergeſſen zu haben ſchien, ihn daran mahnte: man kann daraus den Werth des von Jago angegebenen Merkmals zur Genüge erkennen:

Jago zurückkommend.

„Mein gnäd'ger Herr, ich möcht' Eur Gnaden bitten,
Nicht nachzugrübeln: überlaßt's der Zeit;
Und wär's gleich gut, Kaſſio ſein Amt zu geben,
Denn, traun, er füllt es aus mit Tüchtigkeit:
So haltet ihn doch noch ein Weilchen hin;
Da lernt Ihr ihn und ſeine Mittel kennen.
Gebt acht, ob Eure Gattin ſeine Sache
Mit dringend heft'gem Ungeſtüm betreibt;
Viel könnt Ihr daraus ſehn. Indeſſen denkt,

Ich ſei in meinem Argwohn zu geſchäftig
— Wie ich denn guten Grund zu fürchten hab' —
Und laßt ſie's nicht entgelten. Darum bitt' ich.

Othello.

Hab' keine Furcht für meine Faſſung.

Jago.

Nochmals empfehl ich mich."

Jago muß es zum andern Male der Wahrheit gemäß ſelber ausſprechen, daß er vielleicht in ſeinem Argwohn zu weit gegangen ſei, ja Anlaß habe, das anzunehmen. Die Wirkung iſt die gewöhnliche und auch wohl erwartete, die Warnungen ſolcher Art meiſt haben: wer ſich ſelber mißtraut, ſcheint den andern der Mühe eines ſolchen Mißtrauens zu überheben, und dieſer vertraut dann um ſo mehr.

Wie Othello allein iſt, gibt er ſeinem Schmerze freien Lauf. Er ſagt, dem weggehenden Jago nachblickend:

„Das iſt ein Menſch von ſeltner Biederkeit,
Der mit erfahrnem Blick der Menſchen Thun
Durchſchaut. — Find' ich, daß ſie ein wilder Falke,
Und wär' ſein Band auch meines Herzens Fiber,
Ich pfiff' ſie weg und gäb' ſie preis dem Wind
Auf gutes Glück. — Vermuthlich, weil ich ſchwarz bin
Und nicht der Rede ſanfte Gaben habe,
Wie feine Herren; oder weil ich ſchon
In Jahren vorgerückt; — doch das iſt wenig —
Sie iſt dahin; ich bin betrogen, und mein Troſt
Muß ſein, ſie zu verachten. O Fluch der Ehe,
Daß wir ſolch holde Weſen unſer nennen,
Und ihre Lüſte nicht! Lieber 'ne Kröte,
Von eines Kerkers Dünſten lebend, wär' ich,
Als nur 'nen Punkt des Weſens, das ich liebe,
Mit andern theilen! — Doch 's iſt der Fluch der Großen,
Sie haben da kein Vorrecht vor Geringen;
's iſt Schickſal, unvermeidlich wie der Tod:
Verhängt iſt der gehörnte Fluch uns ſchon
Bei der Geburt "

Schon jetzt ist dem Mohren sein Unglück völlig gewiß, kein Zweifel steigt in ihm auf, ob nicht doch vielleicht Jago falsch und Desdemona treu sein könne. Und das Alles ist durch bloße Verdächtigungen ohne einen Schatten von Beweis bewirkt worden. Denn nur als plumpe Verdächtigungen kann man es bezeichnen, was Jago anführte. Er hat ja doch eigentlich, wenn wir von Kassios heimlichem Fortgehen absehen, Othello nur an die Beschaffenheit seiner Ehe und an die Umstände erinnert, unter denen sie zu Stande gekommen ist, lauter Dinge, die ihm vorher schon bekannt waren, nichts weiter. Waren dies etwa Beweise für Desdemonas Untreue? So lange man nicht Othellos dunkle Farbe als Beweis dafür ansehen will, daß Desdemona mit Kassio die Ehe gebrochen, so lange kann von Beweisen hier nicht die Rede sein.

Es ist bloße Wortklauberei, wenn man in Abrede stellen will, daß Othello eifersüchtig sei. Man versteht dann unter Eifersucht nur eine besondere Art derselben, welche von der Othelloschen verschieden ist: worauf es ankommt, ist dies, ob die Leidenschaft, deren Beute der Mohr wird, schon in ihm lag und durch Jago nur geweckt und an das helle Tageslicht hervorgerufen, oder ob sie durch diesen erst in ihn gepflanzt wurde. Wir glauben, daß hierüber eigentlich ein Zweifel nicht bestehen sollte.[1]

---

[1] „Völlig verkehrt ist es, wie schon Coleridge bemerkt hat, Othello als einen von Natur eifersüchtigen Mann aufzufassen, da die Eifersucht eine argwöhnende Anlage voraussetzt, welche seinem freien Gemüthe ganz fremd ist. Um sich den Unterschied zwischen seinem Wesen und wirklich eifersüchtigen Charakteren ganz klar zu machen, braucht man ihn bloß mit Leontes im ‚Wintermärchen' und mit Leonatus im ‚Zymbelin' zu vergleichen." (Bodenstedt, in der „Einleitung" zu seiner Uebersetzung S. XVI.) Gerade eine solche Vergleichung beweist, daß Othello Anlage zur Eifersucht hat, nicht aber Leonatus Posthumus. Denn dieser glaubt an die Treue seiner Gattin und setzt immer dem Jachimo entgegen, seine Beweismittel seien ungenügend und könnten durch Untreue der Diener oder auf anderem Wege beschafft worden sein. Erst als jener immer gewichtigere Momente anführt, gibt er sich für

Desdemona kommt hier zurück. Sein erstes Gefühl sagt dem Mohren, daß sie nicht falsch sein könne, aber er vermag schon seinen Unmuth nicht mehr zu bemeistern. Er spricht von dem Schmerze auf seiner Stirne und deutet damit auf die Zierde hin, die seine Gattin seinem Haupte gegeben haben soll. Die zärtliche Antwort Desdemonas, welche seine Anspielung nicht versteht, ist einer der vielen Beweise ihrer unbewußten Unschuld (Furneß):

Othello.

„Desdemona kommt. —
Ist diese falsch, o, dann lügt selbst der Himmel!
Ich glaub' es nicht.

Desdemona.

Wie geht's, mein theurer Gatte?
Eur Essen und die Insulaner,
Die Ihr geladen, harren Eurer Ankunft.

überwunden. Jachimo berichtet selbst, wie Posthumus dazu gekommen, diese Wette einzugehen:

„Als echter Ritter, bauend auf ihre Treu'
So fest, als ich sie fand, setzt er den Ring" (V. 5, 197 f.)

Weiterhin erzählt er, wie es ihm gelungen, den Posthumus zu täuschen:

„Ich kam nach Haus mit Scheinbeweis genug,
Den edlen Leonatus toll zu machen,
Verwundend sein Vertraun auf ihre Treu'
Durch die und jene Zeichen: Schilderung
Der Zimmerdecken, Bilder, dies ihr Armband
— Mit welcher List gewinn ich's! — selbst geheime Zeichen
An ihrem Körper, daß er denken mußte,
Die Bande ihrer Keuschheit sei'n gebrochen,
Ich hätt' den Sieg errungen."

Vorher schon (S. XIV) hatte Bodenstedt gesagt: „Othello sagt mit Recht, er sei nicht eifersüchtig: er ist es wirklich nicht, obgleich ihn die meisten Ausleger mit unbegreiflichem Mißverständniß zu einem Helden der Eifersucht machen. Die Eifersucht entspringt dem eigenen Herzen, der Betrug kommt von außen, und Othello ist ein Betrogener." Othello ist allerdings ein Betrogener, aber einer, der sich mehr selber betrogen hat, als sich von Andern betrügen lassen. Leonatus Posthumus ist dagegen von Anderen betrogen worden.

Othello.

Ich bin zu tadeln.

Desdemona.

Was sprecht Ihr so matt?
Ist Euch nicht wohl?

Othello.

Ich hab' 'nen Schmerz auf meiner Stirne hier.

Desdemona.

Das ist vom Wachen; es wird bald vergehn:
Laßt mich's nur fest Euch binden, in 'ner Stunde
Ist's wieder gut.

Othello.

(Er stößt das Tuch von sich weg; es fällt zur Erde.)
Laßt nur und kommt. Ich will mit Euch hinein.

Desdemona.

Gar sehr betrübt's mich, daß Ihr unwohl seid."

Emilia hebt das Taschentuch auf und händigt es, trotzdem sie weiß, wie sehr ihre Herrin es vermissen wird, ihrem Manne Jago ein, der sie oft gebeten, es ihm zu verschaffen. Ein für das Drama sehr wichtiger Vorgang, der Verlust von Desdemonas Taschentuch, wird uns so — ähnlich wie früher ihre Unterredung mit Kassio — in seiner Wirklichkeit vorgeführt, damit wir später sofort erkennen sollen, daß alle Deutungen, die ihm Jago und Othello geben werden, nur Entstellungen sind. Und wie bei Desdemonas Fürbitte für Kassio ist es auch hier wieder eine Bethätigung ihrer Liebe zu ihrem Gatten, welche ihr verhängnißvoll werden soll.

Jago entwickelt, wozu er das Taschentuch brauchen wolle:

„Ich will in Kassios Haus dies Tuch verlieren,
Wo er's soll finden. Tand, so leicht wie Luft,
Ist für den Eifersüchtigen Beweis
Wie's Wort der heil'gen Schrift. Das mag was wirken.
Der Mohr spürt schon die Folgen meines Gifts. —

Ein böſer Argwohn hat die Art des Gifts,
Das anfangs uns kaum übelſchmeckend ſcheint,
Doch bei der kleinſten Wirkung auf das Blut
Wie Schwefelminen brennt. 's iſt, wie geſagt: —

(Othello kommt zurück.)

Da kommt er ſchon! Kein Mohnſaft, noch Alraun,
Noch alle Schlummerſäfte in der Welt
Stelln je dir wieder her den ſüßen Schlaf,
Der geſtern dein noch war."

Was er ſelber als „Tand, ſo leicht wie Luft," bezeichnet, haben Kritiker für ſchwere und belaſtende Beweiſe anſehen wollen!

Das dem Mohren eingeträufelte Gift hat inzwiſchen ſchon ſeine Wirkung gethan. Sein ganzes Inneres befindet ſich in Gährung. Er iſt ſchon ſo weit gekommen, daß er hier ſpricht, als ob ſein Unglück über jeden Zweifel gewiß ſei, und doch iſt Desdemona vorher bloß verdächtigt worden, und auch inzwiſchen hat er nichts Belaſtendes erfahren:

Othello (für ſich).

„Ha! ha! mir untreu?

Jago.

Was iſt Euch, General! Nichts mehr davon.

Othello.

Fort! Weg! Du haſt geſpannt mich auf die Folter; —
Ich ſchwör', 's iſt beſſer, viel beſchimpft zu ſein,
Als es nur wenig wiſſen.

Jago.

Wie, mein Herr!

Othello.

Was fühlte ich von ihrer ſtillen Luſt?
Ich ſah's nicht, dacht's nicht, mich verletzt' es nicht;
Ich ſchlief die Nacht drauf gut, war froh und heiter;
Ich fand nicht Kaſſios Kuß auf ihren Lippen.
Wenn der Beraubte den Verluſt nicht fühlt,
So ſagt's ihm nicht, und er iſt nicht beraubt.

Jago.

Es ſchmerzt mich, dies zu hören.

Othello.

Ich wär' beglückt, hätt' auch das ganze Lager,
Schanzknechte, alles ihren ſüßen Leib
Genoſſen, müßt' ich drum nicht. Nun auf ewig
Fahr wohl, mein Glück! Fahr wohl, Zufriedenheit!
Fahr wohl, du glänzend Heer, du ſtolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend. O, fahrt wohl.
Fahr wohl, du ſchnaubend Roß, du ſchmetternde Trompete,
Du wuthentflammende Trommel, ihr ſchrillen Pfeifen,
Du königliches Banner, aller Glanz,
Stolz, Pomp und Schimmer des glorreichen Kriegs!
Ihr tödtlichen Maſchinen, deren Schlund
Des ew'gen Zeus furchtbaren Donner nachahmt,
Fahr wohl! Othellos Tagwerk iſt gethan!"

Von höchſter Bedeutſamkeit iſt Othellos erſchütterndes Lebewohl an ſeine kriegeriſche Thätigkeit, dieſer gewaltige Klageſeufzer eines zu Tode Getroffenen: man hört ihm an, daß er einer Bruſt entſtammt, für welche mit dem Verluſt der Manneseehre alles dahin iſt. „Im ſchmachvoll beſudelten Ideal ſeiner Liebesehre betrauert Othello ſeine mit dieſer identiſche heroiſche, nun ſo ſchaudervoll greulich in ihr wie in einem Sumpfe erſtickte Ehrliebe, ſeinen entwürdigten Mannes- und Menſchenadel." Klein XI, 2, 260 f.

Auch hier zeigt ſich wieder, daß das, was man meiſt unter Konflikt verſteht, das Zerriſſenſein von mehreren Gefühlen, welche mit einander um die Herrſchaft kämpfen, ſo wie es die Franzoſen, die Spanier und, gelegentlich, Schiller darſtellen, bei Shakeſpeare nicht vorhanden iſt. Bei Othello ſehen wir nur, wie als Folge ſeiner Leidenſchaft ein ungeheurer Riß durch ſein ganzes Weſen geht und ein maßloſes Weh an ihm zehrt. In dieſem Weh reagiren die durch die herrſchende Leidenſchaft geknechteten Empfindungen, aber es herrſcht nur eine Leidenſchaft, und völlig fehlt das für jene andere Dichtergruppe ſo charakteriſtiſche Getheiltſein zwiſchen verſchiedenen. Wie Shakeſpeare fluthet die Leiden-

schaft dahin wie ein gewaltiger Strom, der nur vorübergehend durch ihm entgegenstehende Hindernisse gehemmt werden kann, nach Ueberwindung derselben aber mit größerer Wucht seinen machtvollen Gang fortsetzt.

Mit einer plötzlichen Wendung kehrt sich jetzt Othello gegen Jago. Unerträglich peinigt ihn die Eifersucht, und zu Allem kommt noch die Qual der Ungewißheit, denn für *bewiesen* kann er doch Desdemonas Schuld noch immer nicht halten. Es ist dies vielleicht die quälendste Lage für einen Menschen seines Temperaments: er fühlt, daß er etwas thun müsse, seine ganze Natur drängt ihn, durch eine Handlung seine Erregung abzuleiten, aber er weiß nicht was er thun soll. Daher richtet sich seine Wuth gegen den Menschen, der ihn so auf die Folter gespannt, gegen Jago. Er faßt ihn an der Kehle und fordert Beweise von ihm, sonst sei es um ihn geschehen.[1] Jago verliert diesem fürchterlichen Wuthausbruche Othellos gegenüber seine Kaltblütigkeit nicht. Er nimmt die Miene eines unschuldig Gekränkten an, ja, spricht zu dem Mohren in dem Tone kalter Ueberlegenheit. Othello, der wie alle von der Leidenschaft oft hingerissenen Menschen dazu neigt, sich von der steten Ruhe und äußeren Unbewegtheit kalter Verstandesmenschen imponiren zu lassen, welche nie ihre Fassung verlieren, wird wieder stutzig und schwankend. Mit ihm steht es schon so, daß er es als eine Art Befreiung empfindet, wenn sich ihm nur ein Ausweg aus seiner Lage eröffnet. Er wird sich daher begierig auf jeden stürzen, der sich zeigt. Ihm fehlen Beweise, Gewißheit, und

---

[1] Hier findet sich das folgende Wort Othellos zu Jago:

„Hast du verleumdet sie, gefoltert mich,
Dann bete nimmer; laß die Reue fahren;
Häuf' auf des Greuels Gipfel neue Greuel;
Mach', daß der Himmel weint, die Erde schaudert;
Nicht Größres kannst du zur Verdammniß fügen
Als dies."

— durch den Mund einer Person das Urtheil des Dichters, womit er Jago richtet.

Jago erbietet ſich, ſie ihm zu verſchaffen. So muß dieſer auf dem Wege, den er urſprünglich bloß betreten, um Othello eiferſüchtig zu machen und ſich ſelbſt auf Kaſſios Koſten zu verbeſſern, immer weiter gehen, weiter, als er es jemals freiwillig gethan hätte.

Othello hatte zu Jago geſagt:

„Laß ſehn mich's; oder mindſtens thu's ſo dar,
Daß am Beweis kein Riß, noch Haken bleibt,
'nen Zweifel dran zu hängen: ſonſt weh dir!"

Aber Jago braucht nur auszumalen, was ein ſolcher Beweis bedeute, damit der Mohr wieder in ſeine leidenſchaftliche Erregung verfalle. Jedesmal, wenn Othello von ſelbſt oder durch äußern Anſtoß auf die Vorſtellung ſeiner Schande verfällt, wird er ſich voll Grames oder leidenſchaftlicher Wuth in die Betrachtung ſeines Unglückes verſenken und wird ſofort aufhören zu prüfen und zu wägen, ſelbſt wenn dies vorher ſeine Abſicht war. Kleinlauter fordert er nur „ſprechenden Beweis (a living proof)". Man beachte hier Jagos kalten, höhniſchen Ton, der Othello noch weit mehr aufbringen muß:

Jago.

„Ihr möchtet überzeugt ſein?

Othello.

Möchte! — will!

Jago.

Und ſollt's. Doch wie? Wie überzeugt ſein, Herr?
Wollt Ihr dabei als Schildwacht ſtehn und gaffen?
Gepaart ſie ſehn?

Othello.

Tod und Verdammniß! O!

Jago.

Es dürfte wohl ein ſchwer Geſchäft ſein, denk' ich,
Sie ſo zur Schau zu ſtellen. Drum verdammt,
Wenn je ein ſterblich Aug' ſie tummeln ſieht,

Als ihre eignen! Was denn? Wie denn?
Was ſoll ich ſagen? Wo iſt Ueberzeugung?
Es iſt unmöglich, daß Ihr dieſes ſeht,
Sei'n ſie wie Böcke geil, wie Affen hitzig,
Wie brünſt'ge Wölfe wild, ſo blöde Thoren,
Wie die betrunkene Dummheit. — Doch ich ſage,
Wenn dringender Verdacht, ſo feſt begründet,
Der grades Wegs zum Thor der Wahrheit führt,
Euch Ueberzeugung gibt, mögt Ihr ſie haben.

Othello.

Gib ſprechenden Beweis mir, daß ſie falſch iſt."

Jago ſchickt ſich nun an, einen ſolchen zu geben. Er erzählt, daß Kaſſio einmal mit ihm zuſammengeſchlafen und hierbei durch Worte und Handlungen ſeine Schuld verrathen habe. Dann will er geſehen haben, wie Kaſſio mit dem Taſchentuche, das der Mohr ſeiner Gattin als erſtes Geſchenk gegeben, ſich den Bart gewiſcht habe. Man ſehe, wie Othello durch Jagos Bericht erſchüttert wird, der abſichtlich bei den Einzelheiten am längſten verweilt, welche jenen am meiſten verletzen müſſen:

Jago.

„Ich hörte
Im Schlaf ihn ſagen: ‚Süße Desdemona,
Sei auf der Hut, laß unſre Lieb uns bergen!'
Und dann, Herr, faßt' und drückt' er meine Hand
Und rief: ‚O ſüßes Weſen!' und küßt' mich heftig,
Als wollt' er Küſſe aus der Wurzel reißen
Von meinen Lippen. Dann ſchlang er ſein Bein
Um meine Hüft' und ſeufzt' und küßt' und rief:
‚Verdammtes Los, das dich dem Mohren gab.'

Othello.

O gräßlich! gräßlich!

Jago.

Nein, 's war nur ein Traum.

Othello.

Doch deutet's auf vorhergegangne That;
Ein dringender Verdacht, iſt's gleich nur Traum.

Jago.

Und hilft verſtärken andere Beweiſe,
Die ſchwächer ſind.

Othello.

Ich reiße ſie in Stücke.

Jago.

Nein, ſeid doch klug: noch ſahn wir keine That.
Sie könnte dennoch treu ſein. — Sagt mir dies nur:
Saht Ihr ein Taſchentuch, geſtickt mit Erdbeern,
Nicht manchmal in den Händen Eurer Frau?

Othello.

Ein ſolches gab ich ihr; mein erſt Geſchenk war's.

Jago.

Das weiß ich nicht; jedoch mit ſo 'nem Tuch
— Ich weiß, es war das ihre — ſah ich heut
Kaſſio den Bart ſich wiſchen.

Othello.

Wenn's dies war —

Jago.

Dies oder welches ſonſt, es war das ihre.
Mit andern Gründen ſpricht es gegen ſie.

Othello.

O hätt' der Sklave vierzigtauſend Leben!
Eins iſt zu arm, zu ſchwach für meine Rache!
Nun ſeh' ich ein, 's iſt wahr."

Wir brechen hier Othellos Rede ab, um zuerſt ſein Verhalten gegen Jagos Bericht zu betrachten. Wie Jago den Geiſt des Mohren mit den Bildern ſeiner Schande beſchäftigt, tritt die gewöhnliche Wirkung ein: Schmerz und Erregung übermeiſtern ihn ſo ſehr, daß er über den Werth der für Desdemonas Schuld vorgebrachten Beweiſe gar nicht mehr zu urtheilen vermag. Und doch, wie ſehr hätten dieſe Be-

weiſe eine kritiſche Prüfung und Würdigung verdient! Zunächſt gehen alle Anſchuldigungen bis jetzt doch immer auf Jago zurück: konnte dieſer nicht ebenſogut falſch ſein wie Desdemona, um ſo mehr, als ihm dieſe Schuldbeweiſe in einem Augenblicke, wo es ihm an den Kragen ging, abgefordert worden waren? Und ſelbſt wenn Jago nicht abſichtlich gelogen, konnte er nicht den Dingen, die er berichtet, eine ungerechtfertigte böſe Auslegung gegeben haben, er, der ſich ſelber der Schwarzſichtigkeit geziehen? Denn Alles, was Jago vorbringt, für völlig wahr angenommen — was bewies es für Desdemonas Schuld? Kaſſios Traum — man vergeſſe nicht, ein Traum! — brauchte ſich, in Anbetracht der Natur der Träume, auf gar nichts Wirkliches zu beziehen. Und ſelbſt wenn er nicht bedeutungslos war, ſo zeigte er höchſtens, daß Kaſſio eine unlautere Liebe für die Gattin ſeines Feldherren hegte und im Traum eine Erfüllung ſeiner Wünſche gefunden zu haben glaubte. Wie weit aber war es noch von hier bis zu einer wirklich ſchuldvollen Handlung, bis zu dem Verſuche, Desdemona zu gewinnen, geſchweige denn zu einem gemeinſamen Vergehen Desdemonas und Kaſſios! Othello ſieht dies nicht, ja er ſtimmt Jago bei, wenn dieſer die Stirn hat zu behaupten, daß ein ſolcher Beweis, der auch gar nichts für die Schuld Desdemonas beweiſt, andere, ſchwächere Beweiſe verſtärken helfe! Und nun gar das Taſchentuch! Wie leicht kann nicht ein ſolches verloren oder geſtohlen werden und ſich dann in die Hände eines fremden Menſchen verirren! Und ſelbſt wenn es nicht durch Zufall in den Beſitz Kaſſios gekommen, ſo lag ein unmittelbarer Verdacht nur gegen Kaſſio vor, welcher verſucht haben konnte, durch Beſtechung der Diener oder andere Mittel ſich einen von dem geliebten Weibe getragenen Gegenſtand zu verſchaffen. Man wende nicht ein, daß es ſich hier nicht um ein gewöhnliches Taſchentuch, ſondern um ein ganz beſonderes, ein werthvolles Pfand der Liebe und Treue, handle. Jago behauptet wohl zuerſt, es ſei eben dies von dem Mohren ſeiner Gattin geſchenkte Taſchentuch geweſen, bald

aber beſteht er nur darauf, daß es irgend ein Taſchentuch der Desdemona, zuverläſſig aber ein ſolches geweſen ſei: ſchon dieſe Unbeſtimmtheit von Jagos Angaben mußte dem unbefangenen Beurtheiler Verdacht einflößen.[1] — Wir haben hier nur einige der nächſtliegenden Erklärungen für jene zwei Umſtände angeführt, welche allenfalls dazu angethan waren, einen Verdacht auf Desdemona zu werfen, ſie würden ſich noch mit Leichtigkeit vermehren laſſen. Der Zuſchauer hat überdies Kaſſios Bittgeſuch bei Desdemona und ſein raſches Weggehen ſowie den Verluſt des Taſchentuches vor ſeinen Augen ſich abſpielen ſehen und ganz anders abſpielen, als es Othello vermuthet: ſo deutlich und klar wird uns von dem Dichter vorgehalten, daß noch gar manche andere Möglichkeiten beſtünden als diejenigen, auf welche Jago den Mohren hinleitet. Wie kommt es nun, wenn der Mohr ſo edel, ſo wenig argwöhniſch

---

[1] Es muß ausdrücklich bemerkt werden, daß Jago, entgegen der herrſchenden Anſicht, ſich hier wie auch ſonſt durchaus nicht als ein ſehr ſchlauer und geriebener Böſewicht zeigt. Er erzielt doch eigentlich ſeine Erfolge immer nur dadurch, daß er weiß, was manche Shakeſpeareforſcher nicht zu wiſſen ſcheinen, daß man, um die Menſchen zu etwas zu bringen, dies nicht ſowohl durch Gründe für ihren Verſtand als vielmehr dadurch bewirken müſſe, daß man ihre Leidenſchaften in Bewegung ſetze. Jago ſpielt bei vielen Gelegenheiten ein äußerſt verwegenes, ja freches Spiel, wie es ein vorſichtiger und feiner Intrigant niemals wagen würde, und es glückt denn auch nur durch Zufall. So iſt es beſonders bei dieſem Taſchentuche der Fall. Jago weiß nur, daß Desdemona dasſelbe — wahrſcheinlich eben erſt — verloren hat, aber er weiß nicht, welches die begleitenden Umſtände waren. Trotzdem behauptet er kühn, er habe den Kaſſio es heute brauchen ſehen. Nun wurde aber der Zuſchauer Zeuge, wie kurz vorher Desdemona mit eben dieſem Tuche ihrem Manne den Kopf verbinden wollte, dieſer es aber mit der Hand wegſtieß. Othello hatte es alſo nahe vor den Augen und ſelbſt in ſeiner Hand gehabt. Wie leicht konnte er hierbei das ihm wohlbekannte Tuch erkannt haben und durch Vorhalten dieſes Umſtandes Jagos ganzes Truggebäude über den Haufen werfen! Jago ſcheint ſelber etwas davon zu fühlen, auf wie unſicherem Boden er ſich hier bewegt. Er ſichert ſich für alle Fälle einen Ausweg und deutet die Möglichkeit an, daß es vielleicht auch ein anderes Taſchentuch von Desdemona geweſen ſei, wenn auch zweifellos ein ſolches von ihr.

und eiferſüchtig iſt, daß er nie auf ſolche Möglichkeiten verfällt, ſondern immer auf alle anderen, die viel weiter abliegen und eine viel weniger natürliche Erklärung des Vorganges geben? Daß er die nichtigſten Beweiſe Jagos bereitwilligſt annimmt und daraus eine Schuld der Desdemona zu erweiſen ſucht? Warum ergreift er es nicht mit Freuden, wenn Jago der Wahrheit gemäß darauf hinweiſt, daß die Bedeutung dieſer Beweiſe ſehr gering ſei, ſtatt daß er ihm widerſpricht? (Jago: 's war nur ein Traum. Othello: Doch deutet's auf vorhergegangne That u. ſ. w.)[1] Doch wohl nur

---

[1] Man vergleiche damit nur einmal das Verhalten des Leonatus Poſthumus gegen Jachimo, um zu ſehen, wo in Wahrheit eiferſüchtige Anlage und wo Glaube an die Tugend der Gattin iſt. Wir heben aus der Szene im „Zymbelin", wo Jachimo ſeine Beweiſe für die Untreue Imogens vorbringt, einige wichtigere Stellen aus:

Jachimo

beſchreibt das Schlafzimmer Immogens unter Angabe vieler charakteriſtiſcher Einzelheiten.

Poſthumus.

„Das iſt richtig;
Und Ihr habt's wohl von mir erfahren, oder
Von einem Andern."

Jachimo

fährt in ſeiner Beſchreibung fort.

Poſthumus.

„Das
Ließ gleichfalls leicht ſich aus Erzählung ſchöpfen,
Da viel davon man ſpricht."

Jachimo

führt weitere Einzelheiten an.

Poſthumus.

„Ich geb' es zu, Ihr ſaht das all — und lobe
Trotz Eur Gedächtniß; — die Beſchreibung deſſen,
Was ihr Gemach enthält, gewinnt noch nicht
Die Wette, die Ihr ſchloßt."

Jachimo

zeigt das Armband, das Poſthumus beim Abſchied ſeiner Gattin übergeben, und verſichert, es von ihrem Arme empfangen zu haben.

deshalb, weil er einer Leidenschaft verfallen und so von ihr beherrscht und verblendet wird, daß ihm jede Unbefangenheit und Richtigkeit des Urtheils abhanden gekommen ist.

Othello hat also jetzt Gewißheit erlangt; kein Zweifel und kein Bedenken erschüttert mehr seine heilige Ueberzeugung von Desdemonas Schuld. Hinter ihm ist sein Liebesglück für immer versunken, und vor ihm liegt nur noch die Rache, durch welche er das ungeheure ihm zugefügte Unrecht ahnden zu müssen glaubt. Schon hier beginnt jene eigenthümliche Umformung, welche das Rachegefühl bei ihm durchmachen wird. Es verliert beinahe seinen selbstischen Charakter und läutert sich zu heiligem Strafeifer, der mit einer Züchtigung der Schuldigen nicht einem beleidigten Selbstgefühl, sondern nur einer unabweisbaren Pflicht der Gerechtigkeit genügen will: so zeigt sich auch in dieser gesteigerten Verblendung wieder Othellos ursprünglich edle Natur, und das ist es, was sein Geschick so unendlich ergreifend macht. Othello wird sich von jetzt ab meist als Richter fühlen und in einem feierlichen, pathetischen Tone sprechen, der dadurch so sehr

---

Posthumus.

„O Zeus!
Laßt mich's noch einmal sehen: ist es das,
Das ich ihr gab?
Sie nahm's wohl ab, um mir's zu senden?"

Als diese Annahme sich als irrig erweist, ist er allerdings von Imogens Schuld überzeugt. Aber er ergreift es mit Freuden, als man ihn darauf hinweist, daß der Beweis nicht zwingend sei:

Philario.

„Herr, habt Geduld.
Vielleicht verlor sie es; vielleicht, wer weiß,
Ob er nicht eine ihrer Fraun bestochen,
Die's ihr entwendet hat.

Posthumus.

Sehr wahr:
Und so gewann er's, hoff' ich,
Gebt mir ein körperliches Zeichen an,
Das mehr beweist als dies. Denn 's ist gestohlen." (II, 4, 66 ff.)

verſtärkt wird, daß Othellos Ausdrucksweiſe ſich dann jedesmal zu einer außerordentlichen Majeſtät und Großartigkeit erhebt. Wir führen hier nur noch den Schluß dieſer wichtigen Szene an, indem wir darauf hinweiſen, daß Jagos Verhalten darauf angelegt iſt, dem Mohren den Rückzug abzuſchneiden und ihn immer klarer und entſchiedener werden zu laſſen über ſeine Lage und das Ziel, dem er zuſteuert:

Othello.

„O, hätt' der Sklave vierzigtauſend Leben!
Eins iſt zu arm, zu ſchwach für meine Rache!
Nun ſeh' ich ein, 's iſt wahr. Jago, ſchau' her,
All meine Liebe blaſ' ich ſo zum Himmel:
Sie iſt dahin! —
Hervor aus deinem Schlunde, ſchwarze Rache!
Gib, Liebe, Kron' und deinen Thron im Herzen
Dem Wüthrich Haß! ſchwill, Bruſt, ob deiner Laſt,
Denn es ſind Natternzungen!

Jago.

Faßt Euch doch.

Othello.

Blut, Jago, Blut!

Jago.

Habt doch Geduld; Ihr könnt den Sinn noch ändern.

Othello.

Nein, nimmer, Jago. Gleich dem Pontiſchen Meer,
Deß eiſ'ger Strom und vorgedrängte Fluth
Nie rückwärts ebbt in ihrem feſten Lauf
Nach der Propontis und dem Hellespont:
So ſoll mein blut'ger Sinn im raſchen Gang
Nie rückwärts ſehn, nie ſtill nach Liebe ebben,
Bis allumfaſſend unbegrenzte Rache
Ihn ganz verſchlingt. — (Er kniet nieder.)
Bei jenem Marmorhimmel
In ſchuld'ger Ehrfurcht vor dem heil'gen Eid
Beſchwör' ich, was ich ſprach.

Jago.

Steht noch nicht auf.

(Er kniet ebenfalls nieder.)

Bezeugt, ihr ewig brennenden Lichter droben,
Ihr Elemente, die uns rings umgeben,
Bezeugt, daß Jago hier die thät'ge Kraft
Von Geist und Herz und Hand dem Dienste weiht
Des tiefgekränkten Herrn! Er mag befehlen,
Und zu gehorchen soll mir Mitleid sein,
Wie blutig auch das Werk. (Beide stehen auf.)

Othello.

Gruß deiner Liebe!
Doch nicht mit leerem Dank, nein, durch Empfang,
Und gleich in Thätigkeit will ich sie setzen;
In dreien Tagen laß mich von dir hören,
Daß Kassio nicht am Leben.

Jago.

Mein Freund ist tot; [1]
Ihr wollt's, es ist geschehn; — doch laßt sie leben.

Othello.

Verdammt sie, lose Dirn'! Verdammt, verdammt sie!
Komm, geh mit mir beiseite; laß uns fort,
Ein rasches Todesmittel suchen für
Den schönen Teufel. — Nun bist du mein Leutnant.

Jago.

Ich bin der Eurige auf ewig."

Schritt um Schritt ist so Othello, unter Jagos Beihilfe, dahin gelangt, den Mordentschluß zu fassen. Wir wissen, wie es mit den Gründen für diese That steht. Es ist dabei gleichgültig, daß später noch etliche Scheingründe hinzukommen, welche etwas mehr Wahrscheinlichkeit besitzen als die-

[1] Welch bedeutsamer Zug! Um seine Ergebenheit gegen Othello möglichst groß erscheinen zu lassen, nennt Jago den Kassio, den er ermorden will, seinen Freund. Aber zugleich auch wieder eine Warnung für Othello: denn welch ein Verlaß kann auf einen Mann sein, der so wie Jago gegen seine Freunde handelt?

jenigen, auf welche ſich Othello jetzt ſtützt. Die Thatſache bleibt aber darum doch beſtehen, daß dieſer ohne einen Beweis oder Schein eines Beweiſes ein völlig ſchuldloſes Weib als Ehebrecherin zu ermorden beſchließt.

Engliſchen Kritikern, welche Furneß (S. 422) anführt, iſt in dem Worte: „Nun biſt du mein Leutnant“ die außerordentliche Verblendung Othellos aufgefallen, welcher gar nicht an die Zukunft denkt und zu glauben ſcheint, daß alles bleiben werde nach wie vor, wenn er auch ſein Weib, die Tochter eines Senators, und den Kaſſio, einen Mann von Rang, auf den nichtigſten Anlaß hin ermordet hätte. Eine ähnliche Verblendung ſchlingt ſich aber auch um das Haupt des Jago, welcher nicht bedenkt, daß am Ende des Weges, den er wandelt, Folter, Rad und Galgen ſtehen.

IV.

Fortan iſt Othellos Verblendung ſo ſtark und liegt ſo klar zu Tage, daß wir uns meiſt werden kürzer faſſen können. Das Bemerkenswertheſte in Othellos weiterem Verhalten ſcheint uns dies, daß er nichts mehr von Unſicherheit fühlt und keines weiteren Beweiſes mehr bedarf. Er ſucht nicht mehr nach ſolchen, nur wenn der Zufall oder Jagos Geſchäftigkeit ihm welche entgegenbringt, ſo ſind ſie ihm willkommen und er nimmt ſie ohne lange Prüfung hin.

Die nächſte Szene führt uns Desdemona vor, welche durch das Verſprechen ihres Mannes ermächtigt zu ſein glaubt, Kaſſio rufen zu laſſen. Sie nimmt ſich vor, nicht eher mit ihren Bitten bei Othello nachzulaſſen, als bis dieſer ſeinen abgeſetzten Leutnant wieder in Gnaden aufgenommen habe. Zugleich erfahren wir auch, daß ſie über das Fehlen des Taſchentuches äußerſt betrübt iſt. Nun erſcheint Othello. Wie er Desdemona gegenübertritt, wirkt deren Erſcheinung wieder ſo ſtark auf ihn, daß er alle Kraft zuſammennehmen muß, um ſich gegen ſie zu verſtellen. Auch hier iſt Othello wieder ganz in die Betrachtung ſeines Unglückes verſunken.

Er ist dagegen gänzlich unfähig, die Frage: ob schuldig oder nichtschuldig? ruhig und unbefangen, wie es dem Richter ziemt, zu prüfen. Was kann auch solch eine nachträgliche Prüfung für einen Werth haben, wo das Urtheil schon im voraus gefällt ist? Othello zeigt gegen seine Gattin in dieser ganzen Szene eine eigenthümliche Mischung von geheimnißvollem, feierlichem Ernst und tiefem, innigem Schmerz. Desdemona wird dadurch um so stärker ergriffen, als ihr alles nur zu gut beweist, daß hier keine bloße flüchtige Laune vorliegt, sondern daß sich hinter dieser ruhigen Fassung eine unheilverkündende, feste Ueberzeugung birgt. Othello spricht anfangs in dem gehobenen Ton des Priesters, der ein geliebtes Schaf auf dem Irrwege sieht und durch seine ernste Beschwörung zur Rückkehr und zur Buße bewegen möchte.[1] Er ist hier schon in die zweite Phase übergetreten, wo er sich ein Richter dünkt, dem Strenge, ja Härte gegen den Sünder Pflicht und um so heiligere Pflicht ist, je näher dieser seinem Herzen steht. Desdemona wird durch das merkwürdige Wesen ihres Mannes ganz verschüchtert. Sie weiß nicht, wo das hinaus soll, und fühlt doch, daß er ihr grollt. In ihrer Angst will sie ihn von diesem Gegenstande abbringen und verfällt dabei auf das allerschlimmste Mittel. Sie beginnt von Kassio zu sprechen und erinnert ihn damit an das Taschentuch, das in jenes Besitz sein soll. Othello fragt nach dem Tuch, und sie, die nicht weiß, wo dasselbe hingekommen, und auch nicht den Muth hat, eine direkte Antwort auf seine Frage zu geben, gebraucht Ausflüchte, aus denen jener entnimmt, daß es in der That mit Jagos Angaben über das Taschentuch seine Richtigkeit haben müsse. Sie wird noch mehr erschreckt, als Othello entwickelt, wie

[1] „Gebt mir die Hand. — Die Hand ist feucht, Gemahlin.
Dies zeigt Freigebigkeit und güt'ges Herz,
Heiß, heiß und feucht. Hier Eure Hand verlangt
Freiheitsbeschränkung, Fasten und Gebet,
Viel strenge Buße, fromme Uebungen.
Denn hier, hier ist ein junger hitz'ger Teufel,
Der oft rebellisch wird. 'ne gute Hand,
Freigebige." (III, 4, 36 ff.

viel an dem Taſchentuch gelegen ſei,[1] und immer dringender danach fragt. In ihrer Angſt ſpricht ſie dagegen um ſo

[1] Man beachte auch hier den feierlichen Ton ſeiner Worte:

Othello.

„Dies Taſchentuch
Gab ein ägyptiſch Weib einſt meiner Mutter;
'ne Zauberin, die in den Herzen las.
Sie ſprach, ſo lang ſie's wahrte, bleibe ſie
Stets reizend und mein Vater ganz gefeſſelt
An ihre Liebe; doch wenn ſie's verlör'
Oder verſchenkte, ſo wende ſich ſein Blick
Mit Haß auf ſie, und ſeine Neigung jage
Nach andern Fraun. Sie gab es ſterbend mir
Und bat mich, wenn das Glück ein Weib mir ſchenke,
Es ihr zu geben. Ich that's; und hüt' es wohl;
Es ſei dir theuer wie dein Augenlicht;
Es zu verlieren, zu verſchenken, wär'
Ein Unglück ohnegleichen.

Desdemona.

Iſt es möglich?

Othello.

's iſt wahr; es iſt ein Zauber im Gewebe.
Eine Sibylle, die in ihrem Leben
Der Sonne Bahn zweihundertmal gezählt,
Hat in prophet'ſcher Wuth das Tuch geſtickt;
Geweihte Würmer ſpannen dran die Seide;
Sie färbt's in Mumienſaft, den ſie bereitet
Aus Mädchenherzen."

Von dieſer Wichtigkeit, die Othello hier dem Taſchentuche beilegt um Desdemona möglichſt zu ängſtigen, war vorher weder dieſer noch ihrer Dienerin etwas bekannt. Für beide Frauen war es ein gewöhnliches Taſchentuch, das bloß dadurch höheren Werth erhielt, daß es ein Geſchenk und zwar das erſte Geſchenk des Mohren war. Emilia nennt es ſogar einmal eine „Kleinigkeit". Dadurch erſcheint die Unterſchlagung des Tuches durch Emilia in einem viel milderen Lichte. Dieſe ſagt nämlich, als ſie ihre Schuld eingeſteht und dadurch den Irrthum des Mohren aufklärt:

„O blöder Mohr! das Tuch, von dem du ſprachſt,
Ich fand's zufällig und gab's meinem Mann;
Denn oftmals bat er mich mit heil'gem Ernſt,
— Mehr, traun, als ſolche Kleinigkeit verdient —
Es ihr zu ſtehlen." (V, 2, 225 ff.)

eifriger von Kaſſio und rühmt deſſen gute Eigenſchaften.[1] Seine Fragen und ihre Fürbitten für Kaſſio kreuzen ſich ja. Othello kann jetzt in allem nur eine weitere Beſtätigung ſeiner Schande ſehen und geht daher in äußerſtem Zorne weg. So iſt das Mißverſtändniß des Mohren nur geſteigert

[1] „Ich bitt' Euch, Herr, nehmt Kaſſio wieder auf.
Ihr findet keinen tücht'gern Mann als ihn.
Er iſt ein Mann, der allezeit
Sein Glück auf Eure Liebe nur gebaut,
Gefahr mit Euch getheilt —"

Während man Jagos Verleumdungen, daß Othello und Kaſſio mit ſeinem Weibe zu vertraut geworden ſeien, faſt allgemein als Lügen anſieht, iſt es üblich geworden, ihm doch darin Recht zu geben, daß er zu Gunſten von dem Weichling und Bücherſoldaten Kaſſio in der Beförderung übergangen worden ſei. Und doch müßte die offenbare Verleumdungsſucht Jagos gegen alle ſeine böswilligen Ausſagen mißtrauiſch machen, wo dieſe nicht auf andere Weiſe als wahr erwieſen werden. Es iſt durchaus unerfindlich, weshalb man einen Menſchen, den man das eine Mal als einen Lügner bezeichnet, ein anderes Mal in einer ähnlichen Sache für einen glaubwürdigen Zeugen anſehen will. Hören wir zuerſt, was ſonſt noch über Kaſſio geſagt wird. Jago nennt ihn vor den Cyprioten „einen Krieger, werth zu ſtehn beim Cäſar und zu befehlen". (II, 3, 127 f.) Wenn dieſe Aeußerung vielleicht nicht ſo ſehr viel bedeutet, ſo wiegt es dafür um ſo ſchwerer, daß er ſpäter vor Othello ſagt, Kaſſio „fülle ſicher ſein Amt mit großer Geſchicklichkeit aus". (III, 3, 247.) Vor allem aber iſt unſeres Erachtens in Betracht zu ziehen das Wort der Desdemona, Othello könne keinen tüchtigern Mann als Kaſſio finden. Sie konnte in einem Augenblick, wo ſie ihren Mann ſo ſehr gegen Kaſſio eingenommen ſah, ihm nur eine Thatſache vorhalten, die er ſelber als wahr anerkennen mußte. Dieſe Anſicht von der ſoldatiſchen Tüchtigkeit Kaſſios mußte auch der venezianiſche Senat theilen, da er ihn zum Nachfolger von Othello ernannte. Wir glauben daher annehmen zu dürfen, daß Jago nur aus niedriger Geſinnung den Kaſſio als Soldaten herabgeſetzt, und daß alle ſeine dahingehenden Aeußerungen völlig grundlos ſind. Wie paßt es auch zu Jagos Worten, daß Kaſſio nie ins Feld gerückt, wenn wir hören, daß dieſer mit Othello Gefahr getheilt und ihn ſchon lange kennt (III, 3, 11), wo Othello doch bis vor neun Monaten ununterbrochen im Kriegslager zweilt? Wahrſcheinlicherweiſe wird daher wohl Roderigo, dem Jago ſolche Lügen aufbinden konnte, von Kaſſio wenig gewußt haben, wie dieſer auch ſpäter zum erſtenmal etwas von Roderigo erfährt.

worden, das eine ruhige Aussprache mit seiner Gattin leicht hätte heben müssen.

Im Uebrigen müßte die Angst wegen des vermißten Taschentuches, die Desdemona in dieser Szene zeigt, für den unbefangenen Beurtheiler der beste Beweis für ihre Unschuld sein. Denn wenn sie sich so trefflich mit Kassio verstand, um den Mohren zu betrügen, so konnte es ihr ja nicht schwer fallen, das an Kassio gegebene Taschentuch bald wieder herbeizuschaffen und dadurch ihrem Manne den Beweis für ihre Unschuld zu liefern, während nur wirklicher, unwiederbringlicher Verlust eine genügende Erklärung für ihre große Angst abgab.

Es sei hier gestattet, im Vorbeigehen einen Blick auf die liebliche Gestalt der Desdemona zu werfen, deren Seelenschönheit sich um so strahlender zeigt, je mächtiger das Unglück von außen auf sie einstürmt. Man hätte es niemals mit Ausdrücken wie mangelnde Wahrheitsliebe oder gar Lügenhaftigkeit belegen sollen, daß Desdemona um das Geständniß herumkommen will, ihr fehle das bewußte Taschentuch. Neigte sie in Wahrheit zur Lüge, so würde sie dafür Sorge getragen haben, daß nicht die Wahrheit so deutlich durch ihre Worte durchgeschienen hätte, wie es der Fall war. Ihre unsichere Haltung entspringt ausschließlich der Furcht. Sie ist durch das eigene Wesen ihres Mannes aufs äußerste erschreckt und möchte ihn nicht noch mehr aufbringen durch ein Geständniß, von welchem sie bei seinem jetzigen erregten Zustande die allerschlimmste Wirkung auf ihn befürchten muß. Sie sucht daher ein solches zu vermeiden, und man darf ihr daraus um so weniger einen Vorwurf machen, als sie ja das Taschentuch auch wirklich bloß vermißt, nicht aber schon sicher verloren weiß.

Desdemona ist von einer solchen Engelsgüte, daß sie trotz der rauhen Behandlung, die sie erfahren, ihrem Manne nicht gram sein kann. Nicht ihm, sondern dem verlorenen Taschentuche gibt sie sein verändertes Betragen schuld.[1] In

[1] „Ich sah dies nie zuvor.
Gewiß, es ist ein Zauber in dem Tuch:
Und höchst unglücklich macht mich sein Verlust."

Begleitung Jagos tritt nun Kaſſio auf, um bei Desdemona die alte Bitte um ihre Verwendung vorzubringen. Sie erklärt ihm, ihr Mann ſei ſo verändert, daß ſie jetzt nichts für ihn erreichen könne. Sie habe alles gethan, was in ihren Kräften ſtehe, und werde es auch noch weiter thun, aber ſie habe ſich ſelbſt fruchtlos Othellos Zorn gegenübergeſtellt. Desdemona fühlt, daß in ihren Worten eigentlich ein leichter Vorwurf gegen ihren Mann liegt, und beeilt ſich, dieſen damit zu entſchuldigen, daß ſein Verdruß vielleicht von Staatsgeſchäften herrühre. Sie gibt ſich gerne dieſer freundlichen Hoffnung hin, die, ach! nur ganz unbegründet iſt. Durch dieſen lieblichen Selbſtbetrug beſchwichtigt ſie ihr banges Herz und wird wieder heiterer. Wer vermöchte es ohne Rührung zu leſen, wie dies holde Weſen den harten Mann entſchuldigt und dafür ſich ſelber anklagt, die nicht wiſſe, was ſie dem Berufe ihres Mannes für Rechnung tragen müſſe? Sie ſagt:

„Gewiß, ein Staatsgeſchäft
— Was von Venedig, oder hier in Cypern,
Ein lauernder Verrath, den man entdeckt, —
Hat ſeinen Sinn getrübt: in ſolchen Fällen
Zürnt wohl ein Mann mit kleineren Geſchöpfen,
Sind größre gleich der Gegenſtand. So iſt's:
Denn ſchmerzt uns nur der Finger, und es flößt
Selbſt den geſunden Gliedern Schmerzen ein.
Wir müſſen denken, Männer ſind nicht Götter,
Noch die Aufmerkſamkeit von ihnen fordern,
Wie ſie dem Brautſtand ziemt — Schilt mich, Emilie;
Ich wollte ſchon, ich garſt'ge Kriegerin,
Im Herzen der Liebloſigkeit ihn zeihn:
Doch nun bemerk' ich, ich beſtach die Zeugen
Und klagt' ihn fälſchlich an."

„Garſtige Kriegerin" nennt ſich Desdemona und erinnert ſich dabei des zärtlichen Begrüßungswortes von ihrem Gatten, der ſie bei ſeiner Landung in Cypern in der Wiederſehens- [illegible]ne „holde Kriegerin" genannt hatte. Cowden-

Die ſchärfer ſehende Emilia befürchtet dagegen, es ſei eine Regung der Eiferſucht bei Othello geweſen. Als ihre Herrin ihr entgegenhält, ſie habe ihrem Mann niemals Grund dazu gegeben, äußert ſie ſich in bemerkenswerther Weiſe über das Weſen dieſer Leidenſchaft:

„Den Eiferſücht'gen iſt das nicht genug;
Sie ſind nicht ſtets aus Gründen eiferſüchtig,
Sie ſind es, weil ſie's ſind; es iſt ein Scheuſal,
Das ſelber ſich gezeugt, ſich ſelbſt gebar." —

Für Jago ſtünde bei einer Umkehr Othellos das Allerſchlimmſte zu befürchten, daher ſucht er dieſen immer mehr in ſeinem Wahn zu beſtärken. In der Eröffnungsſzene des vierten Aktes finden wir ihn damit beſchäftigt, zu den früher gegebenen Beweiſen einige neue zu fügen. Er erzählt daher Othello von heimlichem, verbotenem Küſſen, von ſtundenlangem nackt beieinander Liegen im Bette, was alles Kaſſio und Desdemona mit einander getrieben haben ſollen. Erſt ſpäter berichtet er von ausdrücklichen Geſtänden Kaſſios; er will alſo den Eindruck hervorrufen, daß dieſe Mittheilungen von Jemand anders herrührten. Er ſagt aber nicht, von wem er ſie hat, noch fragt Othello danach. Dann geht er wieder zu dem Taſchentuche über. Hier fällt Othello mit den Worten ein:

„Beim Himmel, o wie gern hätt' ich's vergeſſen: —
Du ſagteſt — o, 's kommt über mein Gedächtniß
Wie Raben über ein verpeſtet Haus,
Bedrohend alle — er hat mein Taſchentuch."

Welch ſcharfes Licht werfen dieſe Worte auf Othellos Wahn! Othello iſt überzeugt von Desdemonas Schuld, aber den einzigen allenfalls plauſiblen Beweis für dieſe Schuld hat er — vergeſſen! Ueberdies, fährt Jago fort, habe Kaſſio alles geſtanden. Er führt, als von Kaſſio eingeſtanden, gerade jene Handlung an, welche für Othello der Inbegriff ſeiner Schande ſein muß. Dadurch erſchüttert er

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Keine Regung menſchlichen Mitleids ruft dieſer Anlaß hervor. Eher fühlt Jago etwas von der wiſſenſchaftlichen Befriedigung eines Mannes, der bei einem Experiment, das er angeſtellt hat, genau die Wirkung eintreten ſieht, die er durch ſeine Mittel hat erreichen wollen.

Dem Kaſſio gegenüber, der jetzt zu ihm tritt, macht er Othellos Ohnmacht zu einem epileptiſchen Anfall, dem zweiten in zwei Tagen: körperliche oder ſeeliſche Gebrechen bei dem lieben Nächſten ſucht Jago zu übertreiben oder auch ſolche ihm grundlos aufzubürden. Dann veranſtaltet er die Aushorcheſzene, die ihm durch Kaſſios und Othellos Eingehen auf ſeine Abſichten ermöglicht wird. Sehr bezeichnend iſt das Verhalten des Mohren, als Jago ihm die Sache nahelegt. Man ſieht, ſein Vertrauen in deſſen Treue und überlegene Einſicht iſt immer mehr gewachſen; er gibt ſich ihm rückhaltlos hin und läßt ſich von ihm lenken und leiten wie ein Kind:

Jago.

„Ei, ſeid doch ein Mann.
Denkt, jeder bärt'ge Burſch, iſt er im Joch,
Muß ziehn mit Euch; es leben Millionen,
Die nächtlich liegen auf entweihtem Bett
Und ſchwören, es ſei rein; Eur Fall iſt beſſer.
's iſt Höllenhohn, des Teufels Haupttriumph,
Küßt man ſein treulos Weib in ſichrer Ruh
Und achtet ſie für keuſch! Nein, wiſſen will ich's;
Und weiß ich, was ich bin, weiß ich, was ſie wird ſein.

Othello.

O, du biſt klug; 's ſteht feſt.

Jago.

Entfernt Euch etwas,
Und zwingt Euch in die Schranken der Geduld.
Erſt jetzt, da Ihr vor Gram in Ohnmacht lagt,
— 'ne Leidenſchaft, die ſolchem Mann nicht ziemt —
Kam Kaſſio her; ich ſchickt' ihn fort und gab
Ihm guten Grund für Euren Zuſtand an;
Ich bat ihn, gleich zu mir zurückzukommen,
Was er verſprach. Verſteckt Euch nur hier neben

Und ſeht den Spott und Hohn, die Schadenfreude
In jedem Zuge ſeines Angeſichts.
Denn er ſoll die Erzählung wiederholen,
Wo, wie, wie lange ſchon, und wann
Er lag bei Eurer Frau, und wann zunächſt.
Bemerkt nur ſein Benehmen. — Doch Geduld,
Sonſt ſag' ich, Ihr ſeid ganz aus Zorn gemacht
Und nichts von einem Manne.

Othello.

Hörſt du, Jago?
Man ſoll höchſt ſtark mich finden an Geduld,
Doch — hörſt du? — auch höchſt blutig."

Jago ſchärft Othello dringend ein, daß er nur ja die Geduld nicht verlieren dürfe; es wird alſo wohl nöthig ſein, denkt dieſer, daher verſpricht er es und wird es auch gehorſam ausführen.[1]

---

[1] Wir glauben, daß hiermit der Einwand Salvinis erledigt iſt, der die ganze Horchſzene nicht in Einklang mit Othellos Charakter findet und deshalb ſtreicht. „Kann man ſich denken, fragt er, daß ein Mann von dem ſtolzen und heftigen Temperamente des Mohren ſich beherrſchen könne, während er die Erzählung ſeiner Schande von den Lippen ſeines Beleidigers ſelber hört? Sollte man nicht annehmen, daß er ſich wie ein Tiger auf Kaſſio ſtürzen und ihn in Stücke reißen würde? Sicherlich würde Kaſſio hinreichend Zeit gewinnen, um das Mißverſtändniß aufzuklären, und die Tragödie würde in Brüche gehen. Daher muß entweder dieſe Szene zum Nachtheil von Othellos Charakter beibehalten werden, oder man muß ſie auslaſſen." Die Lücke in der Geſchichte würde nach Salvini dadurch ausgefüllt, daß Othello in der letzten Szene behauptet, er habe das Taſchentuch in Kaſſios Hand geſehen. (Furneß IV, 1, 57.) Wir glauben, daß außer dem Jago gegebenen Verſprechen und Othellos feſtem Vorſatz, nicht die Geduld zu verlieren, noch ein Umſtand in Betracht gezogen werden muß, um ſeine Selbſtbeherrſchung zu erklären. Othello hat die Abſicht, gerecht zu ſein, und möchte daher ein möglichſt vollſtändiges Geſtändniß von Kaſſio haben. Immer hofft er, dieſer werde endlich mit ſeiner Erzählung beginnen. Er muß ſich daher ſchon deshalb zuſammennehmen, damit er nicht durch ſeine Ungeduld ein ſolches Geſtändniß vereitele, welches er doch zu ſeiner Rechtfertigung vor ſich ſelber braucht.

Wie bezeichnet dies e i n e Wort: „O du biſt klug; 's ſteht feſt“ Othellos Verhältniß zu Jago, dieſe eigenthümliche Miſchung von Bewunderung, vertrauensvoller Hingebung und Unterordnung! Man bemerke auch noch, was Jago ſich hier anheiſchig macht, den Kaſſio geſtehen zu laſſen, und was dieſer wirklich geſtehen wird.

Jago will die Täuſchung Othellos dadurch bewirken, daß er mit Kaſſio von ſeiner Geliebten, Bianka, einem leichtfertigen, ganz in den ſchmucken Offizier verſchoſſenen Geſchöpfe, ſpricht, während Othello glauben ſoll, es handle ſich um Desdemona:

„Nun will ich Kaſſio über Bianka fragen;
Wenn er nur von ihr hört, ſo kann er ſich
Des Lachens nicht erwehren.
Und wenn er lacht, ſo wird Othello raſend;
Und ſeine dumme Eiferſucht muß dann
Des armen Kaſſio Lachen und leichtes Weſen
Ganz irrig deuten.“

Wir ſetzen die Unterredung Jagos und Kaſſios mit Othellos Zwiſchenbemerkungen ganz her, weil ſie die Verblendung des Mohren auf ihrer Höhe zeigt. Denn dieſer ſieht nicht ein, daß ſich ein Gewebe von groben Unwahrſcheinlichkeiten, ja baren Unmöglichkeiten ergäbe, wenn man Kaſſios Worte auf Desdemona beziehen wollte, und daß daher jemand Anders gemeint ſein muß:

J a g o.

„Nun, wie geht's Euch, Leutnant?

K a ſſ i o.

So ſchlimmer, weil Ihr mir den Titel gebt,
Deß Mangel faſt mich tötet.

J a g o.

Beſtürmet Desdemona, und Ihr habt ihn.
(Leiſer ſprechend.) Läg' die Genehmigung in Biankas Macht,
Wie ſchnell wär's abgethan.

eifriger von Kaſſio und rühmt deſſen gute Eigenſchaften.[1] Seine Fragen und ihre Fürbitten für Kaſſio kreuzen ſich ſo. Othello kann jetzt in allem nur eine weitere Beſtätigung ſeiner Schande ſehen und geht daher in äußerſtem Zorne weg. So iſt das Mißverſtändniß des Mohren nur geſteigert

[1] „Ich bitt' Euch, Herr, nehmt Kaſſio wieder auf.
Ihr findet keinen tücht'gern Mann als ihn.
Er iſt ein Mann, der allezeit
Sein Glück auf Eure Liebe nur gebaut,
Gefahr mit Euch getheilt —"

Während man Jagos Verleumdungen, daß Othello und Kaſſio mit ſeinem Weibe zu vertraut geworden ſeien, faſt allgemein als Lügen anſieht, iſt es üblich geworden, ihm doch darin Recht zu geben, daß er zu Gunſten von dem Weichling und Bücherſoldaten Kaſſio in der Beförderung übergangen worden ſei. Und doch müßte die offenbare Verleumdungsſucht Jagos gegen alle ſeine böswilligen Ausſagen mißtrauiſch machen, wo dieſe nicht auf andere Weiſe als wahr erwieſen werden. Es iſt durchaus unerfindlich, weshalb man einen Menſchen, den man das eine Mal als einen Lügner bezeichnet, ein anderes Mal in einer ähnlichen Sache für einen glaubwürdigen Zeugen anſehen will. Hören wir zuerſt, was ſonſt noch über Kaſſio geſagt wird. Jago nennt ihn vor den Cyprioten „einen Krieger, werth zu ſtehn beim Cäſar und zu befehlen". (II, 3, 127 f.) Wenn dieſe Aeußerung vielleicht nicht ſo ſehr viel bedeutet, ſo wiegt es dafür um ſo ſchwerer, daß er ſpäter vor Othello ſagt, Kaſſio „füll' ſicher ſein Amt mit großer Geſchicklichkeit aus". (III, 3, 247.) Vor allem aber iſt unſeres Erachtens in Betracht zu ziehen das Wort der Desdemona, Othello könne keinen tüchtigern Mann als Kaſſio finden. Sie konnte in einem Augenblick, wo ſie ihren Mann ſo ſehr gegen Kaſſio eingenommen ſah, ihm nur eine Thatſache vorhalten, die er ſelber als wahr anerkennen mußte. Dieſe Anſicht von der ſoldatiſchen Tüchtigkeit Kaſſios mußte auch der venezianiſche Senat theilen, da er ihn zum Nachfolger von Othello ernannte. Wir glauben daher annehmen zu dürfen, daß Jago nur aus niedriger Geſinnung den Kaſſio als Soldaten herabgeſetzt, und daß alle ſeine dahingehenden Aeußerungen völlig grundlos ſind. Wie paßt es auch zu Jagos Worten, daß Kaſſio nie ins Feld gerückt, wenn wir hören, daß dieſer mit Othello Gefahr getheilt und ihn ſchon lange kennt (III, 3, 11), wo Othello doch bis vor neun Monaten ununterbrochen im Kriegslager geweilt? Wahrſcheinlicherweiſe wird daher wohl Roderigo, dem Jago ſolche Lügen aufbinden konnte, von Kaſſio wenig gewußt haben, wie dieſer auch ſpäter zum erſtenmal etwas von Roderigo erfährt.

worden, das eine ruhige Aussprache mit seiner Gattin leicht hätte heben müssen.

Im Uebrigen müßte die Angst wegen des vermißten Taschentuches, die Desdemona in dieser Szene zeigt, für den unbefangenen Beurtheiler der beste Beweis für ihre Unschuld sein. Denn wenn sie sich so trefflich mit Kassio verstand, um den Mohren zu betrügen, so konnte es ihr ja nicht schwer fallen, das an Kassio gegebene Taschentuch bald wieder herbeizuschaffen und dadurch ihrem Manne den Beweis für ihre Unschuld zu liefern, während nur wirklicher, unwiederbringlicher Verlust eine genügende Erklärung für ihre große Angst abgab.

Es sei hier gestattet, im Vorbeigehen einen Blick auf die liebliche Gestalt der Desdemona zu werfen, deren Seelenschönheit sich um so strahlender zeigt, je mächtiger das Unglück von außen auf sie einstürmt. Man hätte es niemals mit Ausdrücken wie mangelnde Wahrheitsliebe oder gar Lügenhaftigkeit belegen sollen, daß Desdemona um das Geständniß herumkommen will, ihr fehle das bewußte Taschentuch. Neigte sie in Wahrheit zur Lüge, so würde sie dafür Sorge getragen haben, daß nicht die Wahrheit so deutlich durch ihre Worte durchgeschienen hätte, wie es der Fall war. Ihre unsichere Haltung entspringt ausschließlich der Furcht. Sie ist durch das eigene Wesen ihres Mannes aufs äußerste erschreckt und möchte ihn nicht noch mehr aufbringen durch ein Geständniß, von welchem sie bei seinem jetzigen erregten Zustande die allerschlimmste Wirkung auf ihn befürchten muß. Sie sucht daher ein solches zu vermeiden, und man darf ihr daraus um so weniger einen Vorwurf machen, als sie ja das Taschentuch auch wirklich bloß vermißt, nicht aber schon sicher verloren weiß.

Desdemona ist von einer solchen Engelsgüte, daß sie trotz der rauhen Behandlung, die sie erfahren, ihrem Manne nicht gram sein kann. Nicht ihm, sondern dem verlorenen Taschentuche gibt sie sein verändertes Betragen schuld.[1] In

[1] „Ich sah dies nie zuvor.
Gewiß, es ist ein Zauber in dem Tuch:
Und höchst unglücklich macht mich sein Verlust."

Begleitung Jagos tritt nun Kaſſio auf, um bei Desdemona die alte Bitte um ihre Verwendung vorzubringen. Sie erklärt ihm, ihr Mann ſei ſo verändert, daß ſie jetzt nichts für ihn erreichen könne. Sie habe alles gethan, was in ihren Kräften ſtehe, und werde es auch noch weiter thun, aber ſie habe ſich ſelbſt fruchtlos Othellos Zorn gegenübergeſtellt. Desdemona fühlt, daß in ihren Worten eigentlich ein leichter Vorwurf gegen ihren Mann liegt, und beeilt ſich, dieſen damit zu entſchuldigen, daß ſein Verdruß vielleicht von Staatsgeſchäften herrühre. Sie gibt ſich gerne dieſer freundlichen Hoffnung hin, die, ach! nur ganz unbegründet iſt. Durch dieſen lieblichen Selbſtbetrug beſchwichtigt ſie ihr banges Herz und wird wieder heiterer. Wer vermöchte es ohne Rührung zu leſen, wie dies holde Weſen den harten Mann entſchuldigt und dafür ſich ſelber anklagt, die nicht wiſſe, was ſie dem Berufe ihres Mannes für Rechnung tragen müſſe? Sie ſagt:

„Gewiß, ein Staatsgeſchäft
— Was von Venedig, oder hier in Cypern,
Ein lauernder Verrath, den man entdeckt, —
Hat ſeinen Sinn getrübt; in ſolchen Fällen
Zürnt wohl ein Mann mit kleineren Geſchöpfen,
Sind größre gleich der Gegenſtand. So iſt's;
Denn ſchmerz' uns nur der Finger, und es flößt
Selbſt den geſunden Gliedern Schmerzen ein.
Wir müſſen denken, Männer ſind nicht Götter,
Noch die Aufmerkſamkeit von ihnen fordern,
Wie ſie dem Brautſtand ziemt — Schilt mich, Emilie;
Ich wollte ſchon, ich garſt'ge Kriegerin,
Im Herzen der Liebloſigkeit ihn zeihn;
Doch nun bemerk' ich, ich beſtach die Zeugen
Und klagt' ihn fälſchlich an."

„Garſtige Kriegerin" nennt ſich Desdemona und erinnert ſich dabei des zärtlichen Begrüßungswortes von ihrem Gatten, der ſie bei ſeiner Landung in Cypern in der Wiederſehensfreude ſeine „holde Kriegerin" genannt hatte. (Cowden-Clarke.)

Die schärfer sehende Emilia befürchtet dagegen, es sei eine Regung der Eifersucht bei Othello gewesen. Als ihre Herrin ihr entgegenhält, sie habe ihrem Mann niemals Grund dazu gegeben, äußert sie sich in bemerkenswerther Weise über das Wesen dieser Leidenschaft:

„Den Eifersücht'gen ist das nicht genug;
Sie sind nicht stets aus Gründen eifersüchtig,
Sie sind es, weil sie's sind; es ist ein Scheusal,
Das selber sich gezeugt, sich selbst gebar." —

Für Jago stünde bei einer Umkehr Othellos das Allerschlimmste zu befürchten, daher sucht er diesen immer mehr in seinem Wahn zu bestärken. In der Eröffnungsszene des vierten Aktes finden wir ihn damit beschäftigt, zu den früher gegebenen Beweisen einige neue zu fügen. Er erzählt daher Othello von heimlichem, verbotenem Küssen, von stundenlangem nackt beieinander Liegen im Bette, was alles Kassio und Desdemona mit einander getrieben haben sollen. Erst später berichtet er von ausdrücklichen Geständen Kassios; er will also den Eindruck hervorrufen, daß diese Mittheilungen von Jemand anders herrührten. Er sagt aber nicht, von wem er sie hat, noch fragt Othello danach. Dann geht er wieder zu dem Taschentuche über. Hier fällt Othello mit den Worten ein:

„Beim Himmel, o wie gern hätt' ich's vergessen: —
Du sagtest — o, 's kommt über mein Gedächtniß
Wie Raben über ein verpestet Haus,
Bedrohend alle — er hat mein Taschentuch."

Welch scharfes Licht werfen diese Worte auf Othellos Wahn! Othello ist überzeugt von Desdemonas Schuld, aber den einzigen allenfalls plausiblen Beweis für diese Schuld hat er — vergessen! Ueberdies, fährt Jago fort, habe Kassio alles gestanden. Er führt, als von Kassio eingestanden, gerade jene Handlung an, welche für Othello der Inbegriff seiner Schande sein muß. Dadurch erschüttert er

dieſen ſo, daß er in Ohnmacht fällt. Faſt mechaniſch lallen vorher ſeine Lippen einige Worte, die, wenn ſie auch einen gewiſſen Zuſammenhang beſitzen, im Einzelnen oft geradezu ſinnlos ſind:

„Liegen bei ihr! Gotts Wunden, das iſt greulich! Taſchentuch — Geſtändniſſe — Taſchentuch! Geſtehen und gehenkt für ſeine Müh. Erſt gehenkt und dann geſtehen.[1] — Es macht mich zittern. Die Natur ergibt ſich ſolcher verdunkelnden Leidenſchaft nicht, ohne bereits Unterricht darin empfangen zu haben. Es ſind nicht Worte, die mich ſo erſchüttern: Pfui! Naſen, Ohren, Lippen: — Iſt's möglich! — Geſtanden! — Taſchentuch! — O Teufel!" — (Er fällt in Ohnmacht.) (IV, 1, 35 ff.)

Es bedarf keiner beſonderen Hervorhebung, daß dieſe Anſchuldigungen, die völlig grundlos und auch nicht einmal wahrſcheinlich ſind, nur dann irgend welchen Werth beanſpruchen können, wenn man unbedingtes Vertrauen in Jago ſetzt. Auch hier nimmt Othello prüfungslos alles an und fragt nicht nach den näheren Umſtänden, wo, wie und wann ſolche Handlungen vorgekommen ſeien. Jago ſcheint anfangs befürchtet zu haben, daß Othello verſucht ſein könne, ſich über den Inhalt ſeiner Ausſagen auf anderem Wege zu vergewiſſern, und ſucht daher der Gefahr einer Gegenüberſtellung mit Kaſſio vorzubeugen; aber eine ſolche Vorſicht iſt überflüſſig.[2]

Als Jago Othello in Ohnmacht liegen ſieht, bemerkt er:

„Nun wirke,
Wirk', Arzenei! So fängt man gläub'ge Thoren;
Und manches treue, keuſche Weib trifft ſo
Ganz unverdiente Schmach."

---

[1] Othello wiederholt hier nur Worte; er merkt aber nicht, daß ſie einen Widerſinn ergeben.

[2] Othello.
„Hat er was geſagt?
Jago.
Das hat er, Herr; doch traun nicht mehr, als er Abſchwören wird.
Othello.
Was war es, das er ſagte?"

Keine Regung menſchlichen Mitleids ruft dieſer Anlaß hervor. Eher fühlt Jago etwas von der wiſſenſchaftlichen Befriedigung eines Mannes, der bei einem Experiment, das er angeſtellt hat, genau die Wirkung eintreten ſieht, die er durch ſeine Mittel hat erreichen wollen.

Dem Kaſſio gegenüber, der jetzt zu ihm tritt, macht er Othellos Ohnmacht zu einem epileptiſchen Anfall, dem zweiten in zwei Tagen: körperliche oder ſeeliſche Gebrechen bei dem lieben Nächſten ſucht Jago zu übertreiben oder auch ſolche ihm grundlos aufzubürden. Dann veranſtaltet er die Aushorcheſzene, die ihm durch Kaſſios und Othellos Eingehen auf ſeine Abſichten ermöglicht wird. Sehr bezeichnend iſt das Verhalten des Mohren, als Jago ihm die Sache nahelegt. Man ſieht, ſein Vertrauen in deſſen Treue und überlegene Einſicht iſt immer mehr gewachſen; er gibt ſich ihm rückhaltlos hin und läßt ſich von ihm lenken und leiten wie ein Kind:

Jago.

„Ei, ſeid doch ein Mann.
Denkt, jeder bärt'ge Burſch, iſt er im Joch,
Muß ziehn mit Euch; es leben Millionen,
Die nächtlich liegen auf entweihtem Bett
Und ſchwören, es ſei rein; Eur Fall iſt beſſer.
's iſt Höllenhohn, des Teufels Haupttriumph,
Küßt man ſein treulos Weib in ſichrer Ruh
Und achtet ſie für keuſch! Nein, wiſſen will ich's;
Und weiß ich, was ich bin, weiß ich, was ſie wird ſein.

Othello.

O, du biſt klug; 's ſteht feſt.

Jago.

Entfernt Euch etwas,
Und zwingt Euch in die Schranken der Geduld.
Erſt jetzt, da Ihr vor Gram in Ohnmacht lagt,
— 'ne Leidenſchaft, die ſolchem Mann nicht ziemt —
Kam Kaſſio her; ich ſchickt' ihn fort und gab
Ihm guten Grund für Euren Zuſtand an;
Ich bat ihn, gleich zu mir zurückzukommen,
Was er verſprach. Verſteckt Euch nur hier neben

Und ſeht den Spott und Hohn, die Schadenfreude
In jedem Zuge ſeines Angeſichts.
Denn er ſoll die Erzählung wiederholen,
Wo, wie, wie lange ſchon, und wann
Er lag bei Eurer Frau, und wann zunächſt.
Bemerkt nur ſein Benehmen. — Doch Geduld,
Sonſt ſag' ich, Ihr ſeid ganz aus Zorn gemacht
Und nichts von einem Manne.

Othello.

Hörſt du, Jago?
Man ſoll höchſt ſtark mich finden an Geduld,
Doch — hörſt du? — auch höchſt blutig."

Jago ſchärft Othello dringend ein, daß er nur ja die Geduld nicht verlieren dürfe; es wird alſo wohl nöthig ſein, denkt dieſer, daher verſpricht er es und wird es auch gehorſam ausführen.[1]

---

[1] Wir glauben, daß hiermit der Einwand Salvinis erledigt iſt, der die ganze Horchſzene nicht in Einklang mit Othellos Charakter findet und deshalb ſtreicht. „Kann man ſich denken, fragt er, daß ein Mann von dem ſtolzen und heftigen Temperamente des Mohren ſich beherrſchen könne, während er die Erzählung ſeiner Schande von den Lippen ſeines Beleidigers ſelber hört? Sollte man nicht annehmen, daß er ſich wie ein Tiger auf Kaſſio ſtürzen und ihn in Stücke reißen würde? Sicherlich würde Kaſſio hinreichend Zeit gewinnen, um das Mißverſtändniß aufzuklären, und die Tragödie würde in Brüche gehen. Daher muß entweder dieſe Szene zum Nachtheil von Othellos Charakter beibehalten werden, oder man muß ſie auslaſſen." Die Lücke in der Geſchichte würde nach Salvini dadurch ausgefüllt, daß Othello in der letzten Szene behauptet, er habe das Taſchentuch in Kaſſios Hand geſehen. (Furneß IV, 1, 57.) Wir glauben, daß außer dem Jago gegebenen Verſprechen und Othellos feſtem Vorſatz, nicht die Geduld zu verlieren, noch ein Umſtand in Betracht gezogen werden muß, um ſeine Selbſtbeherrſchung zu erklären. Othello hat die Abſicht, gerecht zu ſein, und möchte daher ein möglichſt vollſtändiges Geſtändniß von Kaſſio haben. Immer hofft er, dieſer werde endlich mit ſeiner Erzählung beginnen. Er muß ſich daher ſchon deshalb zuſammennehmen, damit er nicht durch ſeine Ungeduld ein ſolches Geſtändniß vereitele, welches er doch zu ſeiner Rechtfertigung vor ſich ſelber braucht.

Wie bezeichnet dies eine Wort: „O du bist klug; 's steht fest" Othellos Verhältniß zu Jago, diese eigenthümliche Mischung von Bewunderung, vertrauensvoller Hingebung und Unterordnung! Man bemerke auch noch, was Jago sich hier anheischig macht, den Kassio gestehen zu lassen, und was dieser wirklich gestehen wird.

Jago will die Täuschung Othellos dadurch bewirken, daß er mit Kassio von seiner Geliebten, Bianka, einem leichtfertigen, ganz in den schmucken Offizier verschossenen Geschöpfe, spricht, während Othello glauben soll, es handle sich um Desdemona:

„Nun will ich Kassio über Bianka fragen;
Wenn er nur von ihr hört, so kann er sich
Des Lachens nicht erwehren.
Und wenn er lacht, so wird Othello rasend;
Und seine dumme Eifersucht muß dann
Des armen Kassio Lachen und leichtes Wesen
Ganz irrig deuten."

Wir setzen die Unterredung Jagos und Kassios mit Othellos Zwischenbemerkungen ganz her, weil sie die Verblendung des Mohren auf ihrer Höhe zeigt. Denn dieser sieht nicht ein, daß sich ein Gewebe von groben Unwahrscheinlichkeiten, ja baren Unmöglichkeiten ergäbe, wenn man Kassios Worte auf Desdemona beziehen wollte, und daß daher jemand Anders gemeint sein muß:

Jago.

„Nun, wie geht's Euch, Leutnant?

Kassio.

So schlimmer, weil Ihr mir den Titel gebt,
Deß Mangel fast mich tötet.

Jago.

Bestürmet Desdemona, und Ihr habt ihn.
Leiser sprechend. Läg' die Genehmigung in Biankas Macht,
Wie schnell wär's abgethan.

Kaſſio.

Die arme Närrin!

Othello (beiſeite).

Ha, ſieh, wie er ſchon lacht!

Jago.

Ich ſah kein Weib, das einen Mann ſo liebte.

Kaſſio.

Das arme Ding, ich glaub', fürwahr ſie liebt mich.

Othello

Nun leugnet er's nur ſchwach und lacht darüber.

Jago.

Hört, Kaſſio, —

Othello (beiſeite).

So, nun fordert er ihn auf,
Es zu erzählen. Nur zu; ſchon gut, ſchon gut.

Jago.

Sie ſagt's umher, Ihr nähmet ſie zur Frau;
Gedenkt Ihr, das zu thun?

Kaſſio.

Ha, ha, ha, ha!

Othello (beiſeite).

Ha, triumphirſt du, Römer? triumphirſt du?

Kaſſio. Ich ſie zur Frau? — Was? eine Buhlerin? Ich bitte dich, habe doch einiges Mitleid mit meinem Verſtande, halt ihn nicht für ſo ganz verkehrt. Ha, ha, ha!

Othello (beiſeite).

So, ſo, ſo, ſo. Wer gewinnt, der lacht.

Jago.

Gewiß, es heißt, Ihr nähmet ſie zur Frau.

Kaſſio.

Ich bitt' dich, ſag' die Wahrheit.

Jago.

Ich bin ein Schurke, wenn's nicht wahr iſt.

Othello (beiſeite).

Brecht Ihr den Stab mir? Gut.

Kaſſio. Das hat die Meerkatze ſelber ausgeſprengt. Sie bildet ſich ein, ich wolle ſie heirathen, nicht, weil ich's ihr etwa verſprochen, ſondern nur, weil ſie in ihrer eitlen Selbſtgefälligkeit ſich damit ſchmeichelt.

Othello (beiſeite). Jago winkt mir. Jetzt fängt er ſeine Erzählung an.

Kaſſio Sie war ſoeben noch hier: ſie verfolgt mich überall. Ich ſtehe neulich an der Seeküſte, mit einigen Venezianern im Geſpräch; da kommt die Dirne und, bei dieſer Hand, fällt mir ſo um den Hals —

Othello (beiſeite). Und ruft, o theurer Kaſſio, wie es ſcheint; ſeine Gebärde zeigt es.

Kaſſio. Hängt ſo und liegt und weint an meinem Hals und zieht und zerrt mich ſo. Ha, ha, ha!

Othello (beiſeite). Jetzt erzählt er, wie ſie ihn in meine Kammer zog. O, ich ſehe Eure Naſe, aber nicht den Hund, dem ich ſie vorwerfen will.

Kaſſio. Gut, ich muß ihren Umgang meiden.

Jago. Mein Seel! — Seht, da kommt ſie."

Nun erſcheint diejenige ſelber, von der man geſprochen, um dem Kaſſio eine Szene zu machen wegen des Taſchentuches, das er ihr zum Abſticken gegeben. Hierbei wird dies Tuch gezeigt und mehrfach genannt.

Die Falle, in die Othello ſo bereitwillig geht, übertrifft an Plumpheit Alles, was derſelbe ſich bis jetzt hat bieten laſſen. Ueberall alſo ſprengt die Geliebte Kaſſios, von der die Rede iſt, aus, dieſer werde ſie heirathen. Und das ſoll Desdemona ſein, deren Mann noch lebt, alſo wohl vorher durch Gift oder offenen Mord beſeitigt werden müßte! Und ſolche Abſichten ſollte ſie in alle Welt hinausposaunen, ſtatt ſie mit aller Heimlichkeit zu fördern! Und noch dazu einem Manne wie Othello gegenüber, der lebend ſtark genug war, um ſeine Feinde zu zerſchmettern, und der als Feldherr ſo viel für den Staat Venedig bedeutete, daß ſeine Ermordung nicht unbeachtet und unbeſtraft bleiben konnte! Wenn nun gar das Gerücht von einer ſolchen Verbindung Kaſſios mit jener Geliebten ſprach, die Sache ſonach glaublich und annehmbar erſchien, ſo mußte es für jedermann zweifellos ſein, daß nicht von Desdemona, ſondern von einer Unverheiratheten die Rede war. Wie iſt es ferner zu glauben, daß

Desdemona, deren Sittsamkeit der Vater in den Himmel erhoben, der Sproß eines der ersten Häuser Venedigs, so sehr den Anstand, die Vorsicht und die Klugheit außer Augen setze, daß sie dem Kassio überallhin nachlaufe und ihm gar vor mehreren Venezianern, ihren Landsleuten, die sie wohl kennen konnten, um den Hals gefallen sei? Und doch ist gerade die Schuld so vorsichtig und meidet so eifrig den bösen Schein! Ist auch nur eine Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß Desdemona solche unsinnige Handlungen begangen habe, wie sie Othellos Verblendung ihr hier zur Last legt?[1] Aber gesetzt auch, sie habe Alles das gethan, mußte es da nicht für den Mohren ein Leichtes sein, solche offenkundige Handlungen einer Ehebrecherin auch noch von anderer Seite als von Jago allein sich bestätigen zu lassen, und warum thut er es nicht, wenn er wirklich ein Richter sein will? Allein er ist weit davon entfernt, Erwägungen anzustellen und Bedenken Raum zu geben, ja, er hört überhaupt nur flüchtig auf Kassios Worte hin. Beweisen denn dessen lachende Mienen nicht mehr als genug — für ihn der Hohn des glücklichen Liebhabers auf den geprellten Ehemann, das Frohlocken über seine Schande? Othello hatte anfangs erwartet, Kassios Geständnisse würden, wie es Jago in Aussicht gestellt, nähere Einzelheiten über den schuldigen Verkehr Kassios und Desdemonas sowie über die nächsten Zusammenkünfte bringen. Bei zwei Gelegenheiten denkt er denn auch, jetzt werde endlich Kassio seine Geständnisse bringen. Aber nichts

[1] Es ist Shakespeare weit mehr darum zu thun, Othellos ungeheure Verblendung als Jagos diabolische Schlauheit, von der man so viel spricht, hervortreten zu lassen. Jago handelt hier eher ungeschickt als geschickt. Denn weshalb fragt er nicht lieber nach Kassios intimem Verkehr mit Bianka, worauf aller Wahrscheinlichkeit nach Antworten erfolgen mußten, die seine Absichten weit besser fördern konnten als das Gespräch, das er mit Kassio führt? Der Dichter vermeidet eben alles, was den Schein erwecken kann, als ob das, was Othello hört, irgendwie dazu angethan gewesen, eine Täuschung bei ihm zu begünstigen oder nothwendig herbeizuführen.

von alledem erfolgt, und das was er erfährt, müßte ihm eher ein Beweis gegen als für Desdemonas Schuld sein. Und man sage nicht, daß diese Unwahrscheinlichkeiten erst Bedeutung erhielten durch den Augenbeweis, daß er sein Taschentuch in der Hand Biankas erblickt, die es von Kassio erhalten zu haben erklärt. Othello sieht wohl ein solches Taschentuch und hört, daß Kassio es gefunden haben will; aber er erkennt es nicht als das seine und weiß nicht bestimmt, daß es dasselbe ist. Trotzdem hat der ganze Verlauf dieser Aushorchszene, nur dazu beigetragen Othellos blutigen Entschluß zu unerschütterlicher Festigkeit zu steigern:

Othello (beiseite). „Beim Himmel, das ist ja wohl mein Taschentuch.

Kassio und Bianka gehen ab.

Othello (hervortretend). Wie soll ich ihn ermorden, Jago?

Jago. Saht Ihr ihn lachen über sein Vergehn?

Othello. O Jago!

Jago. Und saht Ihr auch das Taschentuch?

Othello. War's meines?

Jago. Das Eurige, bei dieser Hand; und seht nur, wie er das thörichte Weib, Eure Gattin, schätzt! sie gab's ihm, und er gibt's seiner Hure."

Welche Ironie des Dichters, daß auch in der Angelegenheit des Taschentuches Othello nicht mit eigenen Augen sieht, sondern auch hier auf das Zeugniß eines Andern angewiesen bleibt! Othello hat keinen einzigen objektiven Beweis für Desdemonas Schuld, alles hat er nur vom Hörensagen, und auf bloßes Hörensagen sind seine Mordentwürfe gebaut. Es ist wahrlich nicht sein Verdienst und mildert nicht im geringsten seine Schuld, daß Kassio wirklich, wie Jago berichtet hat, jenes Taschentuch in Händen hat. Er hat sich davon aber nicht selber vergewissert; er weiß nur, daß Desdemona jenes Tuch nicht vorzeigen konnte, als er danach fragte, und wahrscheinlich auch nicht mehr besitzt. Ferner weiß er, daß Kassio irgend ein gesticktes Taschentuch, das er gefunden haben will, seiner Geliebten gegeben hat, um das Muster

abnehmen zu lassen. Dies konnte allerdings jenes von Desdemona herstammende Taschentuch sein, aber Othello hat außer Jagos Aussage keinen einzigen Beweis dafür. Man nehme nun einmal an, daß Jago hier, wie sonst so oft, gelogen habe, und man sieht sofort, was es mit den zwingenden Beweisen für Desdemonas Schuld, die Jago einigen Kritikern zufolge dem Mohren geliefert haben soll, für eine Bewandtniß hat. Es scheint, als habe Shakespeare durch diesen Zug ausdrücklich zu verstehen geben wollen, wie schlecht es mit den Gründen für Othellos Eifersucht bestellt sei, und wie diese ohne Wahl und Prüfung sich jedes Vorwandes und Scheines bemächtige, der geeignet sei, sie zu rechtfertigen und zu steigern. In dieser Hinsicht bildet Othellos Leidenschaft ein merkwürdiges Gegenstück zu der Jagos, und es läßt sich fragen, ob nicht beide Charaktere zum Zwecke gegenseitiger Verdeutlichung und Erläuterung in ein und dasselbe Stück gestellt worden sind.

Je fester Othello in seinem Entschlusse wird, um so mehr steigert sich aber auch das Gefühl seines ungeheuren Verlustes. Immer sichtbarer wird die jammervolle seelische Zerrüttung, welche den Mohren, wie alle andern tragischen Helden Shakespeares, schon lange vorher innerlich völlig zerstört hat, ehe die äußere Vernichtung erfolgt. Wie erbebt dieser gewaltige Mann vor Schmerz, wenn er sich vergegenwärtigt, was er an Desdemona besessen! Aller ihrer holden Eigenschaften denkt er und so, wie es nur die Liebe vermag. Weitaus überwiegt bei ihm der Schmerz und das Bedauern, daß er ein solches Weib verlieren, ja selber an dem Altare der Gerechtigkeit opfern muß. Erst wenn Jagos Aufstachelungen dazu kommen, der schon eine für ihn verhängnißvolle Umkehr Othellos fürchtet, verfällt er in Zorn und Wuth gegen die schöne Sünderin.[1] Er beschließt, noch diese Nacht

[1] Othello. „O könnt' ich ihn neun Jahr' lang morden! — Ein hübsches Weib! ein schönes Weib! ein süßes Weib!

Jago. Nein, Ihr müßt das vergessen.

Othello. Ja, sie mag verwesen, und vergehen, und verdammt sein, noch diese

den Mordplan ins Werk zu ſetzen, Jago übernimmt die Beſeitigung Kaſſios.

Nacht; denn ſie ſoll nicht leben. Nein, mein Herz iſt zu Stein geworden; ich ſchlage dran, und es verwundet meine Hand. O, die Welt hatte nicht ein ſüßeres Weſen. Sie hätte an eines Kaiſers Seite liegen und ihm gebieten können.

Jago. Nein, das iſt nicht Euer Weg.

Othello. Sie ſei verdammt! Ich ſage nur, was ſie iſt: ſo geſchickt mit ihrer Nadel! So bewundernswerth in der Muſik! O, ſie ſänge die Wildheit von einem Bären hinweg! Von ſo hohem, ſo glänzendem Geiſt und Anlagen! (Of so high and plenteous wit and invention!)

Jago. Um ſo ſchlimmer iſt ſie drum.

Othello. O tauſend, tauſendmal! — Und dann von ſo gefälligen Sitten!

Jago. Ja, nur zu gefällig.

Othello. Nein, das iſt gewiß. Aber ſchade drum, Jago! — O Jago, ſchade drum, Jago!"

Trotz dieſes ausdrücklichen Zeugniſſes über Desdemonas geiſtige Begabung findet Gervinus doch, daß ſie eigentlich etwas wie ein Gänschen ſei. Wir führen ſeine Aeußerung an. Nach Gervinusſcher Art iſt wieder Wahr und Falſch ſo durcheinander gewirrt, daß es kaum von einander zu ſcheiden iſt. Wir verzichten darauf, eine ſolche Arbeit zu unternehmen in der Erinnerung an den Goetheſchen Spruch: „Ganze, Halb- und Viertelirrthümer ſind gar ſchwer und mühſam zurecht zu legen, zu ſichten und das Wahre daran dahin zu ſtellen, wohin es gehört." Es heißt alſo bei Gervinus: „Große Umſicht, raſche Gewandtheit und Beweglichkeit des Geiſtes, Scharfblick und Menſchenkenntniß werden in dieſer Schule des eingezogenen Lebens, das Desdemona bei ihrem Vater geführt, nicht erworben. Dem Mohren gilt ſie für klug und erfindungsreich, aber ſie iſt es nicht weiter, als zu einer kleinen weiblichen Verſtellung und Verleugnung nöthig iſt, die mit der Argloſigkeit eines guten Gewiſſens beſteht; einer ernſten Unaufrichtigkeit wäre ſie nicht fähig [etwa aus Mangel an Klugheit und Erfindungsreichthum?], ja ſelbſt die kluge und unſchuldige Ausrede ſtirbt ihr auf der Lippe, wenn irgend eine Härte der Beſchuldigung ſie verſchüchtert hat. [Etwa auch wegen Mangels an Klugheit und Erfindungsreichthum?] Eine ſcharf vorſpringende geiſtige Begabung würde auch den Mohren mehr abgeſtoßen als gereizt haben u. ſ. w." Große Umſicht, raſche Gewandtheit und Beweglichkeit des Geiſtes, Scharfblick und Menſchenkenntniß, Klugheit und Erfindungsreichthum, ſcharf vorſpringende geiſtige Begabung, zu denen ſpäter noch „Schlauheit und geiſtvolle Gewandtheit" kommen, ſind für Gervinus eines und dasſelbe. Weil Desdemona zu groß, zu gut und zu wahr iſt für kleine weibliche Künſte, wagt Gervinus es zu beſtreiten, daß ſie klug und erfindungsreich ſein könne! Vorher ſchon hat er geſagt, daß ſie zu Jagos Bild von der verdienſt-

Als Abgesandter Venedigs tritt jetzt Lodoviko auf, um Othello seine Abberufung und Kassio seine Ernennung zum Gouverneur von Cypern zu überbringen. Während Othello liest, kommt zwischen Lodoviko und Desdemona das Gespräch auf Kassio. Desdemona bedauert das Zerwürfniß zwischen ihrem Mann und Kassio und möchte es, aus Liebe zu diesem, gerne wieder beigelegt sehen. Als sie dann hört, Kassio sei an ihres Mannes Stelle zum Gouverneur ernannt, sagt sie, sie freue sich darüber. Ueber diese Aeußerung ergrimmt Othello so sehr, daß er Desdemona schlägt. Bei ruhiger Ueberlegung müßte er sich indessen sagen, wenn seine Frau sich über etwas freue, was zur Folge habe, daß sie und Kassio nicht mehr an einem und demselben Orte sein könnten, so spreche dies dagegen, daß ein verbotenes Verhältniß zwischen beiden bestanden habe. Auch hier zittert wieder durch Othellos Zorn der tiefe, brennende Schmerz hindurch, der an seinem Wesen zehrt. Wir führen an, was unmittelbar nach Desdemonas Mißhandlung folgt:

Desdemona.

„Das hab' ich nicht verdient.

Lodoviko.

Mein Herr, das glaubte Niemand in Venedig
Und schwür' ich auch, ich hätt's gesehn; 's ist arg.
Macht's wieder gut, sie weint.

Othello.

O Teufel, Teufel!
Wenn Weiberthränen schwängerten die Erde,
Sie zeugt in jeder Thrän' ein Krokodil.
Mir aus den Augen!

Desdemona (im Abgehen).

Ich geh', Euch nicht zu reizen.

---

vollen Frau gesessen, der dieser „nicht mehr Weisheit leiht, als dazu gehört, einen offenbaren Vortheil nicht für einen Nachtheil hinzugeben". Und solchem unausstehlichen, gedankenlosen in den Tag hinein Plappern gegenüber sollte man nicht die Geduld verlieren!

Lodoviko.

Traun, ein gehorſam Weib;
Ich bitt' Euch, gnäd'ger Herr, ruft ſie zurück.

Othello.

Frau —

Desdemona (zurückkommend).

Mein Gemahl?

Othello.

Was wollt Ihr, Herr, von ihr?

Lodoviko.

Wer? ich, mein General?

Othello.

Ihr wünſchet ja, ich hieß' ſie um ſich drehn.
Sie kann ſich drehn, und drehen, und doch gehn,
Und wieder drehn; und weinen, weinen, Herr;
Sie iſt gehorſam, wie Ihr ſagt: gehorſam,
O ſehr gehorſam. — Immerzu geweint.
Was dies betrifft, o wohl gemalter Schmerz! —
Man gibt mir hier Befehle. — Packt Euch fort;
Ich ſchicke gleich nach Euch. — Herr, ich gehorche,
Und kehre nach Venedig heim. — Fort, weg! (Desdemona ab.)
Kaſſio erhält mein Amt. — Und, Herr, heut Abend,
Ich bitt' Euch drum, eßt doch bei mir zu Nacht.
Ihr ſeid willkommen, Herr, in Cypern. —
Ziegen und Affen!" (ab).

„Ziegen und Affen": hierbei mag wohl Othello, wie einige Ausleger annehmen, an das früher (S. 323) angeführte Wort Jagos denken, daß ein Augenbeweis nicht möglich ſei, ſelbſt wenn Kaſſios und Desdemonas Brunſt ſo groß wäre wie die dieſer Thiere. Sicher iſt es jedoch, wenn der Mohr hier mit dem Worte „gehorſam" ſpielt und es in dem Sinne faßt, daß Desdemona jeder an ſie geſtellten Forderung nachkomme, ſo thut er nur dasſelbe, was vorher ſchon Jago gethan hatte, als er der Bemerkung Othellos über die „gefälligen Sitten" ſeiner Gattin eine von dieſem nicht gewollte Bedeutung untergelegt hatte. Man beachte auch die für Lodoviko

wie für Desdemona gleich beleidigende Unterſtellung, die in der Frage an Lodoviko liegt, ob er von jener etwas wolle.

Othellos Betragen gegen ſeine Frau widerſpricht ſo ſehr dem, was Lodoviko und ganz Venedig bisher von dem Mohren gedacht haben, daß derſelbe annehmen möchte, es liege eine geiſtige Störung bei Othello vor. Jago deutet an, ohne jedoch direkt etwas gegen ſeinen Vorgeſetzten auszuſagen, daß mit dieſem eine ſehr ſchlimme Veränderung vorgegangen, und daß der Schlag gegen Desdemona noch nicht einmal das Aergſte ſei, was vorgekommen und noch vorkommen könne. Nach dieſen Andeutungen, denkt er, werden den Lodoviko die gewaltſamen Handlungen, die in nächſter Ausſicht ſtehen, weniger unvorbereitet treffen. Dann entſpricht es aber auch nur ſeinen boshaften und heuchleriſchen Neigungen, mit der Miene des Ehrenmannes und im Tone des Bedauerns allerhand Nachtheiliges von ſeinen Mitmenſchen auszuſagen.

Nachdem ſchon das Urtheil über Desdemona geſprochen, ſchreitet endlich Othello dazu, die Angeklagte ſelber einmal zu hören. Vorher vernimmt er noch Emilia. Dieſe ſagt aus, daß nie etwas Verfängliches zwiſchen Desdemona und Kaſſio vorgekommen ſei: ſie habe den Unterhaltungen beider von Anfang bis zu Ende beigewohnt und ſei nie unter irgend welchem Vorwande weggeſchickt worden. Dann fügt ſie hinzu:

„Mit meiner Seele, gnäd'ger Herr, will ich
Für ihre Unſchuld bürgen; denkt Ihr anders,
Flieht den Gedanken: er betrügt Eur Herz.
Hat dies ein Schurk' Euch in den Kopf geſetzt,
Vergelt's der Himmel mit der Schlange Fluch!
Wenn ſie nicht ſchuldlos iſt, getreu und keuſch,
So iſt kein Mann beglückt, das reinſte Weib
Schwarz wie Verleumdung." (IV, 2, 13 ff.)

Gegen das einzige Zeugniß, das Othello vorliegt — und er richtet bloß nach Zeugenausſagen — wird ſomit hier ein anderes, dieſem völlig widerſprechendes geſtellt. Was läge alſo näher, als daß Othello, der ſo gerne das Wort „Gerechtigkeit" in den Mund nimmt, nun weiteres Material

herbeizuſchaffen ſuchte, um auf Grund desſelben über den Werth beider Zeugniſſe entſcheiden zu können? Und bei der Natur der gegen Desdemona von Jago vorgebrachten Beſchuldigung mußte ſolches Material bequem und in Fülle zu gewinnen ſein. Aber er thut nichts dergleichen. Weil Emilias Ausſage ſeinem Wahn zuwiderläuft, iſt es für ihn entſchieden, daß dieſelbe falſch ſein müſſe. Er ſieht in der Dienerin ſeiner Frau deren Helfershelferin, die ja gar nicht die Wahrheit geſagt haben könne:

„Sie ſagt genug. — 'ne dumme Kupplerin,
Die das nicht kann. Das iſt 'ne liſt'ge Hure,
Beſchließerin verruchter Heimlichkeiten;
Doch kniet und betet ſie; ich hab's geſehn."

„Doch kniet und betet ſie." Othello fühlt alſo wohl, daß Emilias Frömmigkeit dagegen ſpricht, daß ſie ein falſches Zeugniß ablegen oder gar ſich zur Dienerin der Sünde hergeben könne. Aber er beachtet dieſen Umſtand nicht weiter.

Von Emilia herbeigerufen, erſcheint nun Desdemona. Othello ſchickt die Dienerin weg und heißt ſie ihres Amtes als Zuhälterin walten: in ſelbſtquäleriſcher Wolluſt, die den Stachel nur tiefer in die Wunde zu drücken liebt, gefällt er ſich darin, jetzt mit Desdemona und Emilia zu verkehren, als ob die eine eine Luſtdirne, die andere deren Zuhälterin ſei. Dann wendet er ſich zu Desdemona: ſeine Abſicht mag es geweſen ſein, ſie zur Verantwortung zu ziehen, aber als er ihr wieder gegenüberſteht, übermannen ihn Gram und Schmerz und reißen ihn dahin. Weniger als je iſt die Rede von einem Prüfen, Unterſuchen oder Eingehen auf die näheren Umſtände, unter denen Kaſſios und Desdemonas heimliche Zuſammenkünfte ſtattgehabt haben ſollen. Sein Auge ſtarr auf ſeine Schande gerichtet, ſieht er nicht zur Rechten noch zur Linken. Während des ganzen Zuſammenſeins mit Desdemona iſt er nur mit ſeinem Schmerz beſchäftigt, und er tönt nur dieſen aus. Ihre Antworten dienen bloß dazu, ſeinem Leid zu einem erſchöpfenden Ausdruck

zu verhelfen, indem ſie ihn bald auf neue Vorſtellungen lenken, bald ihn auch nur reizen und ärgern als vermeinte Ausflüſſe einer unerträglichen Heuchelei. Die grauenhafte Verblendung Othellos, der mehr als je überzeugt iſt, das Opfer eines ungeheuren Vertrauensbruches geworden zu ſein, wirkt um ſo ergreifender, als Desdemonas Erſcheinung jetzt noch auf ihn wie die eines Engels wirkt. Neben dem in langſamen majeſtätiſchen Wogen dahinfluthenden hochgeſchwellten Pathos, das ſeit der Entfeſſelung ſeiner Leidenſchaft von Othellos Auftreten unzertrennlich ſcheint, bemerke man noch die ähnliche Grundſtimmung wie in dem Abſchied von ſeiner kriegeriſchen Thätigkeit: an der Wunde, die ſeinem Ehrgefühl geſchlagen worden, wird Othello ſelber ſich zu Tode bluten:

Desdemona.

„Was iſt Eur Wille, Herr?

Othello.

Kommt her, mein Küchlein.

Desdemona.

Was wünscht Ihr?

Othello.

Laßt mich Eure Augen ſehn.
Blickt mir ins Aug.

Desdemona.

Welch fürchterliche Laune?

Othello (zu Emilia).

Auf Euren Poſten, Dame:
Laßt Liebende allein und ſchließt die Thür;
Huſtet, ruft hem, wenn etwa jemand kommt.
Nur hübſch geheim, nur hübſch geheim; macht fort.

Emilia ab.

Desdemona.

Auf meinen Knien, was ſoll mir Eure Rede?
Die Wuth kann ich verſtehn in Euren Worten,
Doch nicht die Worte.

Othello.

Nun, was bist du?

Desdemona.

Eur Weib, mein Gatte Eur Weib, Euch treu und keusch.

Othello.

Komm, schwör's, verdamm' dich selbst; daß nicht, weil du
Wie eine siehst vom Himmel,[1] selbst die Teufel
Sich, dich zu fassen, scheun: verdamm' dich doppelt,
Schwör, daß du schuldlos seist.

Desdemona.

Der Himmel weiß es.

Othello.

Der Himmel weiß, daß falsch du wie die Hölle.

Desdemona.

Wem, mein Gemahl? Mit wem? Wie bin ich falsch?

Othello.

O Desdemona! — Hinweg! hinweg! hinweg![2]

Desdemona.

Weh diesem Tag des Jammers! — Warum weint Ihr?
Bin ich an diesen Thränen schuld, mein Gatte?
Wenn Ihr vielleicht Verdacht hegt, daß mein Vater
An Eurer Rückberufung mitgewirkt,
Legt nicht die Schuld auf mich; verlort ihn Ihr,
Verlor ich ihn ja auch.[3]

---

[1] „Being like one of Heaven: diese wenigen Worte dienen dazu, Desdemonas Blick voll englischer Reinheit, wie auch den Eindruck zu malen, welchen er selbst auf das voreingenommene (jaundiced) Auge ihres Gatten macht." (Cowden-Clark.)

[2] Man beachte, daß selbst da, wo ein triftiger Anlaß vorläge, nähere Angaben über Desdemonas Vergehen zu machen, weil nämlich diese solche verlangt, Othello, ohne eigentliche Absicht, sofort abspringt und sich ganz seinem Leide hingibt. Nicht einmal den Namen des Mannes, mit dem sie die Ehe gebrochen haben soll, erfährt sie. Erst auf ihrem Todesbette wird sie hören, daß Kassio gemeint sei.

[3] Desdemona mit ihrer reinen, von jeder sinnlichen Begierde freien Natur kann so etwas gar nicht fassen wie die Handlung, deren man sie verdächtigt hat. Wenn sie daher eine Erklärung dafür suchen will, daß

Othello.

Hätt's Gott gefallen,
Mir Weh zu ſenden, hätt' er jede Art
Der Qual und Schmach geregnet auf mein Haupt,
In Armuth mich getaucht bis an die Lippen,
Gemacht mich und mein Hoffen zum Gefangnen,
Ich hätt' in meiner Seele wo 'nen Tropfen
Geduld gefunden; — doch, weh! mich hinzuſtellen
Als feſtes Zeichen für die Zeit der Schmach,
Auf das ihr Finger unbeweglich langſam zeigt!
Auch das noch konnt' ich tragen; wohl, ſehr wohl; —
Doch da, wo ich mein ganzes Herz verſenkt,
Da, wo ich ſein mußt' oder gar nicht ſein;
Der Born, aus dem mein Strom fließt, oder ſonſt
Verſiegen muß: da, da verſtoßen! oder
Zu halten ihn als Sumpf für garſt'ge Kröten
Zum Heck- und Tummelplatz! — da kehr' dein Antlitz,
Geduld, du junger, roſenlipp'ger Cherub,
Ja, da ſieh grimmig wie die Hölle!

Desdemona.

Ich hoff', mein edler Gatte glaubt mich keuſch.

Othello.

O ja, wie Sommerfliegen auf der Fleiſchbank,
Die beim Entſtehn ſchon buhlen. O du Unkraut,
Das du ſo ſchön biſt und ſo lieblich duftеſt,
Daß ſich der Sinn nach dir ſehnt, — wärſt du nie geboren!

Desdemona.

Gott, welche Sünde beging ich unbewußt?

Othello.

War dieſes reine Blatt, dies ſchöne Buch[1]
Gemacht, um „Hure" drauf zu ſchreiben? Was begangen?

---

ihr Mann auf ſie erzürnt iſt, ſo glaubt ſie annehmen zu müſſen, daß dieſer ihr — oder, da ſie ſelber ſich keiner Schuld bewußt iſt, — ihrem Vater etwas Anderes ſchuld gäbe, z. B. ſeine Rückberufung. Gervinus hat vergeſſen, dieſen Zug unter den Beweiſen für Desdemonas geiſtige Beſchränktheit mit anzuführen.

[1] Dieſe und die unmittelbar vorhergehende Wendung erinnern wieder an das, was Desdemona wirklich iſt, und werfen ein neues Licht auf Othellos Wahn, der achtlos daran vorübergeht, daß der Eindruck der

Begangen? — O du öffentliche Dirne!
Zur Feuereſſe macht' ich mein Geſicht,
Worauf die Scham zu Aſche brennen müßte,
Erzählt' ich deine Thaten. — Was begangen!
Der Himmel ſchließt die Naſe drob, der Mond ſein Auge;
Der buhleriſche Wind, der alles küßt,
Verbirgt ſich in der Erde tiefſten Schlund
Und will's nicht hören. — Was begangen! —
Schamloſe Metze!

Desdemona.

Beim Himmel, Ihr thut mir Unrecht.

Othello.

Ihr keine Metze?

Desdemona.

Nein, ſo wahr ich Chriſtin.
Wenn dies Gefäß zu wahren meinem Herrn
Vor jeder fremden ſündlichen Berührung
Nicht heißt: 'ne Metze ſein, ſo bin ich keine.

Othello.

Was, keine Hure?

Desdemona.

Nein, bei meiner Seele.

Othello.

Iſt's möglich?

Desdemona.

Erbarm' dich, Himmel!

Othello.

Dann bitt' ich um Verzeihung
Ich nahm Euch für Venedigs liſt'ge Hure,
Die mit Othello ſich vermählt. —

Reinheit, den Desdemona macht, gar nicht zu den Handlungen ſtimmt, die ſie begangen haben ſoll. Zugleich ſehen wir auch hier wieder, wie tief Othello den Reiz von Desdemonas Weſen empfindet und wie hart ihn daher ihr Verluſt treffen muß.

So ſucht die holde Dulderin den theuren Mann, von dem ſie weiß, daß er das Opfer einer Täuſchung iſt und ſelber unter ſeinem Wahne ſchwerer leidet als ſie unter dem über ſie verhängten Tode, davor zu ſchützen, daß ihm um ihrer Ermordung willen ſpäter ein Leid widerfahre.

Othello aber hört aus Desdemonas Worten nur die Lüge heraus und ſpricht dies aus. Emilia ſagt darauf, dann ſei ihre Herrin um ſo mehr ein Engel und er ein um ſo ſchwärzerer Teufel. Othello ſucht ſich zu rechtfertigen und ſpricht ſich hier ſelber ſein Urtheil:

„Sie trieb's mit Kaſſio; frag' nur deinen Mann.
Ich wär' verdammt zum tiefſten Höllenpfuhl,
Wär' ich geſchritten nicht aus gutem Grund
Zu dieſem Aeußerſten. Dein Mann weiß Alles."

Indem nun Emilia dem entgegentritt und die völlige Schuldloſigkeit ihrer Herrin behauptet, ergibt es ſich, daß alle Anſchuldigungen gegen Desdemona von Jago herrühren. Emilia kann dies nicht ruhig anſehen. Nicht erſchreckt durch Othellos Schwert, ſagt ſie ihm die bitterſten Worte und ruft Leute herbei. Unter den Hinzukommenden befindet ſich auch Jago. Zu Ende geht es nun mit ſeinen Künſten. Er muß eingeſtehen, wenn er auch gern Alles auf Othello abwälzen möchte, daß er Desdemona des Ehebruchs mit Kaſſio angeklagt. Die Anweſenden ſtehen erſtarrt, als ſie von Desdemonas Ermordung hören. Othello erklärt, wie er dazu gekommen, eine ſo fürchterliche That zu begehen:

„O, ſie war ſchlecht!
Ich weiß, die That ſcheint fürchterlich und graus.
Indeſſen Jago weiß,
Daß ſie mit Kaſſio die That der Schande
Wohl tauſendmal beging; Kaſſio geſtand's;
Und ſie belohnte ſeinen Liebesdienſt
Mit jenem Andenken und Pfand der Liebe,
Das ich zuerſt ihr gab; ich ſah's bei ihm:
Es war ein altes Pfand, ein Taſchentuch,
Das einſt mein Vater meiner Mutter gab."

drängt ſich über Desdemonas Lippen, ſie ſieht Alles, was über ſie gekommen, nur an als ihr „Mißgeſchick“. Als Emilia die Vermuthung äußert, ihre Herrin ſei verleumdet worden, und dem Verleumder das Aergſte wünſcht, wünſcht Desdemona, die nicht glauben kann, daß es ſolche Menſchen gebe, ihm Gottes Verzeihung:

Emilia.

„Ich laſſ' mich hängen, wenn nicht ſo 'n ewiger Schurke,
So 'n ein ſich ſchmeichelnder, dienſtfert'ger Bube,
So 'n lügender, trügender Schuft, ein Amt zu kriegen,
Die Schmach hat ausgeheckt; ich laſſ' mich hängen.

Jago.

Pfui, ſolchen Menſchen gibt's nicht; 's iſt unmöglich.[1]

Desdemona.

Gibt's einen ſolchen, ſo verzeih' ihm Gott.

Emilia.

Ein Strick verzeih' ihm, und die Höll' nag' ſeine Knochen!
Warum nennt er ſie Hure? Wer beſucht ſie?
Was für ein Ort? Zeit? Art? Wahrſcheinlichkeit?
Ein niederträcht'ger Schuft betrog den Mohren“ u. ſ. w.[2]

Emilia hat richtig gerathen, über die Perſon des Verleumders hat ſie jedoch noch keinen Verdacht. Mit klaren Worten wird uns hier nochmals geſagt, über was Alles Othello

---

[1] Im Anſchluß an dieſe Aeußerung Jagos ſtellt Gervinus eine Behauptung auf, welche in Verbindung mit mehreren ähnlichen ein ſo ſcharfes Licht auf ſeine ganze Kunſtbetrachtung wirft, daß wir es uns nicht verſagen können, näher auf dieſelbe einzugehen. Vergl. Anhang: IV. „Zwei Aeußerungen von Gervinus: 1. über Shakeſpeareſche Böſewichte, vornehmlich über Jago und Richard den Dritten; 2. über den ‚Julius Cäſar‘.“

[2] Kurz nachher ſagt Emilia:

„Grad ſo ein Burſche war's,
Der dir einſt ganz und gar den Kopf verrückt
Und mich verdächtig machte mit dem Mohren.“

So wird ausdrücklich hervorgehoben, daß die Eiferſucht Jagos auf ſeine Frau nicht mehr Gründe hat als die Othellos.

Vernichtung heraus. Man höre nur, was er zu **Gratiano** ſagt, der ihn nicht mehr aus dem Zimmer gehen laſſen **will**:

„Seht her, ich habe eine Waffe;
Nie zierte eine beſſere die Seite
Eines Soldaten; einſt ſah ich den Tag,
Der kleine Arm und dieſes gute Schwert
Hieb mir die Bahn durch zwanzigmal mehr Hemmniß,
Als Ihr mir bietet. — Doch, o eitles Prahlen!
Wer lenket ſein Geſchick? 's iſt nicht mehr ſo —
Befürchtet nichts Seht ihr mich gleich bewehrt,
Hier endet meine Bahn, hier iſt mein Ziel,
Das letzte Zeichen meiner fernſten Fahrt.
Ihr weicht erſchreckt zurück? Vergebne Furcht;
Führt nur 'nen Strohhalm auf Othellos Bruſt,
Und er entflieht. — Wo ſollt' Othello hin? —
Wie blickſt du nun? O unglückſel'ges Kind!
Bleich wie dein Hemd! Wenn vor Gericht wir ſtehn,
Der Blick von dir ſtürzt meine Seel' vom Himmel,
Und Teufel faſſen ſie. — Kalt, kalt, mein Mädchen!
Wie deine Keuſchheit —
O ſchnöder, ſchnöder Sklav'! Peitſcht mich, ihr Teufel,
Vom Anblick dieſes himmliſchen Geſichts!
Blaſt mich umher im Sturm! Brennt mich im Schwefel!
Waſcht mich in tiefem Pfuhl von flüſſigem Feuer! —
O Desdemona! Desdemona! tot! —
O! o! o!"

Als nun Mehrere mit Jago als Gefangenem auftreten, zückt der Mohr ſein Schwert gegen ſeinen Verführer; höhniſch bemerkt dieſer, er ſei nur verwundet, aber nicht getötet. Darauf Othello:

„Mich kümmert's nicht; ich wünſche, daß du lebſt,
Nach meinem Sinn iſt ſterben Seligkeit."

Als dann jemand fragt, was man zu dieſer That eines einſt ſo guten Menſchen ſagen werde, erklärt er:

„Was man mag:
Ein ehrenwerther Mörder, wenn ihr wollt;
Denn nichts that ich aus Haß, aus Ehre alles."

In der folgenden Szene ſehen wir Othello und Desdemona mit ihrem Gaſte Lodoviko, vom Abendeſſen kommend und von Emilia begleitet, erſcheinen. In welch ſchneidendem Kontraſt ſtehen die Wendungen geſellſchaftlicher Artigkeit, zwiſchen Wirth und Gaſt gewechſelt, zu den furchtbaren Ereigniſſen, die ſich vorbereiten![1] Während Othello innerlich fiebert, vermag er doch nach außen Ruhe und Faſſung an den Tag zu legen. Daher erſcheint er Emilia freundlicher als zuvor. Indeſſen befindet ſich ſein ganzes Weſen in ſolcher Spannung, daß es ihm ein Bedürfniß iſt, durch körperliche Bewegung dieſelbe abzulenken. Ehe er mit Lodoviko weggeht, fordert er noch Desdemona auf, bald zu Bette zu gehen und ihre Kammerfrau zu entlaſſen, da er in Kurzem zurück ſein werde.

Der Reſt der Szene, wo die beiden Frauen zuſammen ſind, ſoll uns von neuem zeigen, wie weit Desdemonas Gedanken von dem entfernt ſind, deſſen man ſie bezichtigt hat. Immer ſtrahlender tritt die Seelenſchönheit dieſer rührenden, ſüßen Geſtalt hervor. Desdemona kann nicht mehr von trüben, ſchweren Gedanken loskommen. Sie denkt an den Tod und

---

zu eröffnen, daß er ſchon bevorſtehende Nacht eines gewiſſen Glückes theilhaftig werden könne, wenn er nur ſeinen Nebenbuhler Kaſſio aus dem Wege räume. Roderigo faßt darauf ſogleich wieder die allerthörichteſten Erwartungen und iſt bereit, ihre Verwirklichung durch einen mörderiſchen Anfall auf Kaſſio vorzubereiten.

„Fortgehend führt uns der Dichter nicht ohne Abſicht an Othello, an Jago, an Roderigo Menſchen vor, welche ihre Sündhaftigkeit mit faſt tollen, mit halbtollen Träumereien füttern. Die Sünde übt auf den Menſchen, der ſich ihr ergeben, eine bald weniger, bald mehr tollmachende Gewalt.“ (Flathe II, 423 f.)

[1] Lodoviko.
„Ich bitt' Euch, Herr, bemüht Euch weiter nicht.
Othello.
Verzeiht mir, Herr; das Gehen thut mir wohl.
Lodoviko.
Gute Nacht Euch, gnäd'ge Frau, ich dank' ergebenſt.
Desdemona.
Euer Gnaden ſind willkommen.“ (IV, 3, 1 ff.)

ordnet an, in welche Kleider man sie nach ihrem Verscheiden hüllen soll, sie denkt an ihren Vater, dessen Widerstreben gegen die Heirath mit dem Mohren sich als so begründet erwiesen hat, und immer wieder kommt ihr in den Sinn das Weidenlied des armen Barbelchen, welches auch durch Liebe elend geworden ist. Es zeigt sich, daß sie so weltunerfahren und unschuldig ist, daß sie es sich erst von Emilia muß versichern lassen, daß es Frauen gibt, welche die Sünde begehen, deren man sie zeiht — und dennoch kann sie es nicht recht glauben. Dazwischen bricht immer wieder in kleinen Zügen ihre rührende Liebe zu Othello durch: seine Befehle genau auszuführen und ihn nicht zu erzürnen, ist ihre wichtigste Sorge.[1] Ihre erregte Einbildungskraft glaubt, daß

[1] Desdemona.

Er sagte mir, er komme gleich zurück:
Er gab mir den Befehl, zu Bett zu gehn
Und hieß mich dich entlassen.

Emilia.

Mich entlassen!

Desdemona.

Es ist sein Befehl, drum gute Emilia,
Gib mir mein Nachtzeug, und dann gute Nacht:
Wir dürfen ihn jetzt nicht erzürnen.

Emilia.

Ich wollt', Ihr hättet ihn nie gesehn!

Desdemona.

Das wollt' ich nicht: mein Herz hängt so an ihm,
Daß selbst sein starrer Sinn, sein Zorn und Schmälen
Ich bitte, steck' mich los — mir süß und lieb sind.
— — — — — — — — — — — —
Bitt' dich, mach fort.
— — — — — — — — — — — —
Bitt' dich, mach' fort: er kommt im Augenblick.
— — — — — — — — — — — —
Horch' da! Wer klopft?
(Emilia. Es ist der Wind.
— — — — — — — — — — — —
So, geh nun, gute Nacht."

„Das Grausen dieser mitternächtigen Szene wird vollendet durch das Rauschen des Windes, welches die erschreckte [und durch Erwartung erregte] Einbildungskraft Desdemonas so deutet, als ob jemand an der Thüre klopfe. Dieser Umstand, welcher vielleicht von einem mittel-

jedes Geräusch sein Nahen ankündige. Ein Zug, der uns an früher von uns Beobachtetes (S. 336) erinnert, ist Bulthaupt (II, 225)[1] besonders aufgefallen. „Als ihr das Weidenlied der armen Bärbel in die Gedanken kommt, als ihr das Herz zum Ueberfließen voll von Leid ist, bemerkt sie plötzlich, scheinbar ohne Zusammenhang: ‚Der Lodoviko ist ein feiner Mann.‘ Die ganze Szene ihrer Mißhandlung von der Hand ihres Gatten, das ritterliche Eintreten ihres Verwandten für sie wird ihr und damit uns wieder lebendig. Aber sie will den geliebten Mann, der das Aergste an ihr gethan, der sie geschlagen hat, nicht anklagen — liebevoll kleidet sie ihre sie ganz füllende, thränenvolle Erinnerung in die Erwähnung dessen, der so freundlich für sie Partei genommen. ‚Er ist ein feiner Mann‘ — ‚Und er spricht gut‘, setzt sie hinzu.“[2]

So ist allmählich der Augenblick herangerückt, der über den Erfolg oder das Scheitern von Jagos Anschlägen entscheiden soll. Im Beginn des fünften Aktes finden wir ihn mit Roderigo zusammen, dem er die näheren Anweisungen zu Kassios Ermordung gibt. Roderigo, den böses Gewissen und vielleicht auch Feigheit unruhig machen, kann die Furcht nicht los werden, es könnte doch mißlingen, und bittet deshalb Jago, ihm beizustehen. Dieser ist auf der Bahn des

---

mäßigen Schriftsteller als nebensächlich übersehen worden wäre, hat eine außerordentlich erhabene Wirkung in den Händen Shakespeares.“ (Von Furneß zu IV, 3, 58 angeführt.)

[1] Wir bemerken, daß wir Bulthaupts „Dramaturgie der Klassiker“ von jetzt ab nach der 3. Auflage (1889) zitiren, während wir uns früher auf die 2. Auflage bezogen.

[2] Emilia bemerkt dazu: „Es ist ein recht schöner Mann.“ Dies bezeichnet der wackere Furneß (IV, 3, 114) als eine „insidious reference to Lodovico“! Wohl kaum mit Recht. Emilia ist wohl ein gewöhnliches, aber durchaus nicht schlechtes, ja sogar gutartiges Weib. Als niedrige Natur sieht sie in Lodoviko den schönen Mann, der den Weibern gefällt, und erinnert sich einer Venezianischen Dame, die für ihn schwärmt. Desdemona, die allerdings hierin in einem beabsichtigten Kontraste zu ihrer Dienerin steht, denkt dagegen nur daran, wie wacker er sich ihrer angenommen und wie gut er spricht.

warnt er den Mohren, ſich vor Eiferſucht zu hüten, damit er nicht aus Furcht, eiferſüchtig zu ſein, ſich auf das entgegengeſetzte Extrem ſteife und ſich dadurch gegen ein Ueberzeugtwerden ſichere." — Dieſer letzte Satz enthält eine der ſonderbarſten und auffallendſten Anſichten.

In Othello ſei nicht ein Kampf zwiſchen Liebe und Eiferſucht, ſondern zwiſchen Liebe und Ehre, und Jagos Verfahren ſei genau darauf berechnet, dieſe letzteren beiden Eigenſchaften in Widerſtreit zu bringen. „Es iſt in der That die Freiheit des Mohren von einer eiferſüchtigen Anlage, welche den Schurken befähigt, ihn in ſeine Gewalt zu bekommen. Solch eine Natur wie die ſeine, ſo offen, ſo edel, ſo vertrauensvoll, iſt gerade diejenige, welche ſich in Jagos ſtarken Netzen fangen muß: wäre er ihnen entgangen, ſo würde ihn das als einen Mitſchuldigen des Anſchlags erweiſen, unter welchen er geräth. Es iſt das Geſetz und der Antrieb einer hohen und zarten Ehre, auf das Wort eines Andern ſich zu verlaſſen, ſo lange wir keinen Beweis von dem Gegentheil haben; anzunehmen, daß Dinge und Perſonen ſind, was ſie ſcheinen. [Erſchien denn nicht Desdemona ihrem Manne wie ein Weſen vom Himmel — „being like one of Heaven"?] Und es iſt ein Schimpf für uns ſelbſt, Falſchheit bei einem zu argwöhnen, der den Charakter der Wahrheit trägt. So iſt genau die Lage des Mohren hinſichtlich Jagos, eines Mannes, den er lange gekannt und nie auf einer Lüge betroffen, dem er oft vertraut und niemals Grund gehabt, das zu bedauern. [Als ob dies nicht alles auch für Desdemona gälte!] Wir ſollten daher in unſerer Beurtheilung Othellos ganz ſo vorgehen, als wäre ſein Weib in der That deſſen ſchuldig, weſſen ſie angeklagt ſei: denn wäre ſie auch noch ſo ſchuldig, ſo hätte er ſchwerlich ſtärkeren Beweis haben können, als er hat [welche Verkennung der Thatſachen!]; und ſicherlich iſt es keine Sünde von ihm, daß der Beweis ſeine ganze Kraft den Zetteleien und Lügen eines Andern verdankt .... Ich vermuthe, Niemand würde von Othello als einem aus Eiferſucht Handelnden geſprochen haben, wäre die

Zum Aeußerſten und Letzten ſehen wir den Mohren in der nächſten Szene vorſchreiten. Mordentſchloſſen tritt er an das Lager ſeiner ſchlummernden Gattin. Aber das Engelsbild der holden Schläferin droht ſeinen Zorn zu entwaffnen. Er zerſchmilzt in Wehmuth und kann ſich nicht enthalten, das geliebte Weib wieder und wieder zu küſſen. An ſeine harte, nur auf Mord ſinnende Bruſt klopft die leiſe Mahnung, daß, wenn die That gethan, die er vorhat, ſie durch keine Reue wieder ungeſchehen zu machen ſei: ſie müßte ihn auffordern, doppelt und dreifach zu erwägen, ob er eine ſolche Handlung nicht doch vielleicht einmal ungeſchehen wünſchen könne — aber ſie prallt wirkungslos an ihm ab. Die Gerechtigkeit, ſo redet er ſich ein, gebiete ihm, Desdemona zu töten, damit ſie nicht weiteres Unheil ſtifte; auch der Himmel züchtige ja, da wo er liebe.[1] Wie ein Richter will er Desdemona opfern, aber nicht ſie morden. Daher mahnt er ſie, die indeſſen erwacht iſt, ihrer Sünden zu gedenken und ſich mit dem Himmel zu verſöhnen. Sie erwidert mit Recht, ihre Sünden ſeien die Liebe, die ſie für ihn hege. Er fragt ſie nun — zum erſten Male! — ob ſie nicht das ihr ge-

---

[1] „Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz —
Laßt mich's nicht nennen euch, ihr keuſchen Sterne!
Die Sache will's. Doch nicht ihr Blut vergieß' ich,
Nicht ritz' ich dieſe Haut, ſo weiß wie Schnee
Und ſanft wie'n Alabaſterbild am Grab.
Doch ſie muß ſterben, ſonſt betrügt ſie mehr.
Löſch' aus das Licht, und dann, löſch' aus das Licht;
Löſche ich dich, du Flammendiener, aus,
Ich kann dein frühres Licht dir wiedergeben,
Wenn's mich gereut; doch dein Licht ausgethan,
Du Meiſterſtück der herrlichen Natur,
Wo ſind' ich da den Funken des Prometheus,
Es neu zu wecken? Brach ich deine Roſe,
Ich kann den Lebenswuchs ihr nicht erneun.
Sie welkt dahin. Ich will am Zweig dich koſten. — (Er küßt ſie.)
O Balſamhauch, faſt überredeſt du
Gerechtigkeit, ihr Schwert zu brechen! — (Sie küſſend.)
Noch eins, noch eins! —
Sei, wenn du tot biſt, ſo, und ich will dich töten
Und nachher lieben, einmal noch, das letzte.
So ſüß war nie ſo tötlich. Ich muß weinen,
Doch grauſe Thränen. — Dies iſt Himmelszorn;
Er ſchläget, wo er liebt" (V, 2, 1 ff.)

(Er ſchreit.) Ihr, Frau,
Die 's umgekehrte Amt Sankt Peters hat,
Als Höllenpförtnerin!
Emilia kommt zurück.
Ihr, Ihr, ja Ihr!
Wir haben unſre Sach gethan; Eur Geld hier;
Bitt' Euch, ſchließt auf und haltet's hübſch geheim." (ab.)

In der Bitterkeit ſeiner Seele bezahlt Othello die eigene Dienerin ſeiner Frau, weder um Emilia zu belohnen noch um ſie zu beleidigen, ſondern nur um ſeine Seele damit zu quälen, daß er ſeine Muthmaßung bis zu ihren verletzendſten Konſequenzen treibt.[1]

„Wie nun ihr Peiniger von ihr geſchieden, ſteht die arme Desdemona tiefinnerlich gebrochen vor uns." Die harten Schläge, die ſie getroffen, haben ſie betäubt und ihr faſt die Empfindung geraubt. „Sie vermag die wunde Bruſt nicht einmal durch Thränen mehr zu erleichtern. Ahnungen des Todes durchzittern ſie leiſe. Sie gebietet ſchon, daß Emilia ihr dieſe Nacht das Brautkleid aufs Bett legen ſolle." (Flathe II, 421 f.) Dann heißt ſie Jago rufen, dem Emilia über das Vorgefallene berichtet. Hier iſt ein meiſterhafter Zug angebracht, der gleichzeitig die Gemeinheit von Jagos Charakter, der das Opfer, das er zu Grunde richtet, noch erniedrigen möchte, und die zarte Reinheit der Desdemona vortrefflich malt.[2] Kein Ton des Vorwurfs und der Klage

---

[1] Mit Benutzung eines Satzes von Grant White.

[2] Jago.
„Was iſt's, Herrin?

Emilia.
Ach, Jago, er ſchalt ſo ſie Hure, hat
So Schimpf und ſchwere Schmach ihr zugefügt,
Daß es kein treues Herz ertragen kann.

Desdemona.
Bin ich das, Jago?

Jago.
Was denn, ſchöne Frau?

Desdemona.
So, wie ſie ſagt, daß mich mein Herr geheißen."

drängt ſich über Desdemonas Lippen, ſie ſieht Alles, was über ſie gekommen, nur an als ihr „Mißgeſchick“. Als Emilia die Vermuthung äußert, ihre Herrin ſei verleumdet worden, und dem Verleumder das Aergſte wünſcht, wünſcht Desdemona, die nicht glauben kann, daß es ſolche Menſchen gebe, ihm Gottes Verzeihung:

Emilia.

„Ich laſſ' mich hängen, wenn nicht ſo 'n ewiger Schurke,
So 'n ein ſich ſchmeichelnder, dienſtfert'ger Bube,
So 'n lügender, trügender Schuft, ein Amt zu kriegen,
Die Schmach hat ausgeheckt; ich laſſ' mich hängen.

Jago.

Pfui, ſolchen Menſchen gibt's nicht; 's iſt unmöglich.[1]

Desdemona.

Gibt's einen ſolchen, ſo verzeih' ihm Gott.

Emilia.

Ein Strick verzeih' ihm, und die Höll' nag' ſeine Knochen!
Warum nennt er ſie Hure? Wer beſucht ſie?
Was für ein Ort? Zeit? Art? Wahrſcheinlichkeit?
Ein niederträcht'ger Schuft betrog den Mohren“ u. ſ. w.[2]

Emilia hat richtig gerathen, über die Perſon des Verleumders hat ſie jedoch noch keinen Verdacht. Mit klaren Worten wird uns hier nochmals geſagt, über was Alles Othello

---

[1] Im Anſchluß an dieſe Aeußerung Jagos ſtellt Gervinus eine Behauptung auf, welche in Verbindung mit mehreren ähnlichen ein ſo ſcharfes Licht auf ſeine ganze Kunſtbetrachtung wirft, daß wir es uns nicht verſagen können, näher auf dieſelbe einzugehen. Vergl. Anhang: IV. „Zwei Aeußerungen von Gervinus: 1. über Shakeſpeareſche Böſewichte, vornehmlich über Jago und Richard den Dritten; 2. über den ‚Julius Cäſar‘.“

[2] Kurz nachher ſagt Emilia:

„Grad ſo ein Burſche war's,
Der dir einſt ganz und gar den Kopf verrückt
Und mich verdächtig machte mit dem Mohren.“

So wird ausdrücklich hervorgehoben, daß die Eiferſucht Jagos auf ſeine Frau nicht mehr Gründe hat als die Othellos.

ſich vorher hätte vergewiſſern müſſen, ehe er an die Schuld ſeiner Gattin glauben durfte, während er gar nichts dergleichen gethan hat.

Desdemona bittet dann Jago, ihr zu rathen, wie ſie ihres Mannes Liebe wiedergewinnen könne. Abermals betheuert ſie hier ihre Unſchuld und verſichert, daß ſie nie aufhören werde, Othello herzlich zu lieben, wenn er ſie auch in Armuth und Elend verſtoße. Seine Liebloſigkeit vermöchte wohl ihr Leben, aber nie ihre Liebe zu enden. Dem gegenüber droht ſelbſt einen Jago ſeine Sicherheit und Frivolität zu verlaſſen. Er richtet einige Worte des Troſtes an ſie, die etwas ernſter gemeint ſind, als es ſonſt bei ihm der Fall. Innerlich aber iſt er froh, als jetzt ein Zeichen die Zeit des Abendeſſens ankündigt und ihm damit den willkommenen Anlaß liefert, die Unterhaltung abzubrechen.

Abermals ſehen wir Jago ſeine Herrſchaft über die Geiſter beweiſen. Es tritt nämlich Roderigo auf, der mehr und mehr den ihm geſpielten Betrug einzuſehen beginnt, und beklagt ſich bitter über die Treuloſigkeit ſeines Freundes. Er will ſich Desdemona entdecken, um wenigſtens die ihr gemachten Geſchenke wieder zurückzuerhalten, ja, er will an Jago Genugthuung nehmen. Aber trotz alles Warnens ſeiner beſſeren Einſicht läßt er ſich alsbald wieder von Jago bethören und als Werkzeug zur Beſeitigung Kaſſios gebrauchen.[1]

---

[1] „Das Sichſelberverblenden der Menſchheit, welches beſſeren inneren Regungen Trotz zu bieten, ſie zu übermeiſtern verſteht, wird uns in dieſer Tragödie von mehreren Seiten dargeſtellt. Auch Roderigo gehört in dieſen Kreis. Er wußte einſt recht wohl, daß Desdemona ein weibliches Weſen von hoher Tugendreine, von ſegensreicher Beſchaffenheit, wie er ſich ausdrückte, ſei, und doch ließ er ſich von Jago beſchwatzen und überredete ſich ſelbſt dazu, daß ſie durch Edelſteine und Gold bis zur abſcheulichſten Untugend geleitet werden könne. Jetzt fängt's ihm freilich an halb aufzugehen, daß er ſein Geld, welches Jago an ſich genommen, angeblich um es Desdemona zu geben, aber behalten, verloren haben möge. Schon will er von ſeinen unerlaubten Zumuthungen zurücktreten, zumal da's mit ſeinem Vermögen auf die Neige geht. Jago hat indeſſen nur nöthig, ihm die faſt tolle Ausſicht

In der folgenden Szene ſehen wir Othello und Desdemona mit ihrem Gaſte Lodoviko, vom Abendeſſen kommend und von Emilia begleitet, erſcheinen. In welch ſchneidendem Kontraſt ſtehen die Wendungen geſellſchaftlicher Artigkeit, zwiſchen Wirth und Gaſt gewechſelt, zu den furchtbaren Ereigniſſen, die ſich vorbereiten![1] Während Othello innerlich fiebert, vermag er doch nach außen Ruhe und Faſſung an den Tag zu legen. Daher erſcheint er Emilia freundlicher als zuvor. Indeſſen befindet ſich ſein ganzes Weſen in ſolcher Spannung, daß es ihm ein Bedürfniß iſt, durch körperliche Bewegung dieſelbe abzulenken. Ehe er mit Lodoviko weggeht, fordert er noch Desdemona auf, bald zu Bette zu gehen und ihre Kammerfrau zu entlaſſen, da er in Kurzem zurück ſein werde.

Der Reſt der Szene, wo die beiden Frauen zuſammen ſind, ſoll uns von neuem zeigen, wie weit Desdemonas Gedanken von dem entfernt ſind, deſſen man ſie bezichtigt hat. Immer ſtrahlender tritt die Seelenſchönheit dieſer rührenden, ſüßen Geſtalt hervor. Desdemona kann nicht mehr von trüben, ſchweren Gedanken loskommen. Sie denkt an den Tod und

---

zu eröffnen, daß er ſchon bevorſtehende Nacht eines gewiſſen Glückes theilhaftig werden könne, wenn er nur ſeinen Nebenbuhler Kaſſio aus dem Wege räume. Roderigo faßt darauf ſogleich wieder die allerthörichteſten Erwartungen und iſt bereit, ihre Verwirklichung durch einen mörderiſchen Anfall auf Kaſſio vorzubereiten.

„Fortgehend führt uns der Dichter nicht ohne Abſicht an Othello, an Jago, an Roderigo Menſchen vor, welche ihre Sündhaftigkeit mit faſt tollen, mit halbtollen Träumereien füttern. Die Sünde übt auf den Menſchen, der ſich ihr ergeben, eine bald weniger, bald mehr tollmachende Gewalt.“ (Flathe II, 423 f.)

[1] Lodoviko.
„Ich bitt' Euch, Herr, bemüht Euch weiter nicht.
Othello.
Verzeiht mir, Herr; das Gehen thut mir wohl.
Lodoviko.
Gute Nacht Euch, gnäd'ge Frau, ich dank' ergebenſt.
Desdemona.
Euer Gnaden ſind willkommen.“ (IV, 3, 1 ff.)

eine durch die Leidenschaft bewirkte Trübung des Intellekts ist. Dadurch wird der geistreiche Dramaturg zu den sonderbarsten und auffallendsten Behauptungen verleitet. Es ist zu verwundern, daß die Konsequenzen, zu denen er gelangte, ihn nicht darauf führten, daß irgendwo bei ihm ein Irrthum versteckt sein müsse. Nach Bulthaupt (II, 206 ff.) ist an dem „Othello" zu tadeln die „halbe, lückenhafte und gerade an den wichtigsten Stellen völlig aussetzende Motivirung und die Spekulation auf jene Macht, mit der bekanntlich auch die Götter vergebens kämpfen, die aber immer unästhetisch und als tragischer Hebel bedenklich ist und bleibt. Der Eine, in dessen Händen das ganze Spiel ruht, der Eine, der klug ist, denkt und entwirft, Jago, er hätte schwere Arbeit und käme nie zum Ziel, wenn die andern auch nur einen Gran seines Witzes hätten. Aber nicht dieser Schurke allein ist für die Greuel, die wir schaudernd miterleben müssen, verantwortlich: auch Othello ist es, dem die Leidenschaft den Verstand genommen; Desdemona, die in unbegreiflicher Verblendung ihren Gatten gerade dann um die Rückberufung des Kassio bittet, als jener in offenbarer Verstimmung ihrem Drängen auszuweichen absichtsvoll bemüht ist; Emilia, die der Herrin das verhängnißvolle Tuch stiehlt und es ihrem eigenen Mann, dem sie doch in diesem Punkte nicht über den Weg traut, übergibt; Roderigo, der von Haus aus ohne Verstand ist, der leichtsinnige Kassio und alle die kurzsichtigen Anderen, die dem Jago unbedenklich in die Falle gehen. Was von einem dem ‚Othello' sonst völlig antipodischen Drama, Otto Ludwigs ‚Erbförster', zu sagen ist, gilt auch für diese Shakespearesche Tragödie: für alle tragischen Personen ist ein normales Maß von Intelligenz erforderlich, dessen Mangel der daraus entspringenden Tragik immer einen peinlichen, verletzenden Charakter geben wird. Die reine Bornirtheit treibt den Erbförster in das tragische Ende. Darin liegt etwas das Maß des Natürlichen Verlassendes, Unästhetisches. Die Dummheit darf wohl Zuthat und Episode, nie aber Hauptmotiv sein. Denn gesetzt einmal, man ginge noch einen

Schritt weiter und näherte sich stufenweise dem Kretinismus — wer würde das ertragen? Dies wäre nun zwar das Extrem, aber es bestätigt nur den Satz, daß für die ästhetische Wirkung nicht allein Leidenschaft und ethische Kraft, sondern auch eine gewisse Summe von Geistesgaben verlangt werden darf. Der Dichter des ‚Erbförster' hatte freilich für diese Achillesferse des Othello keine Augen. Er mochte eher eine tragische Stärke darin erblicken. Wie eben gerade die Schwäche der gewaltigen Ludwigschen Dichtung in der Beschränktheit des alten Ulrich, so liegt auch ein Theil der unlauteren Wirkung des ‚Othello' in der Unverständigkeit und Gedankenlosigkeit seiner Hauptpersonen, wenn auch ein tiefgreifender Unterschied darin besteht, daß der Erbförster an einer angeborenen Bornirtheit zu Grunde geht, während im ‚Othello' die Einsicht nicht schlechthin fehlt, aber in den entscheidenden Wendungen der Tragödie durch andere Kräfte verdunkelt wird."

Es ist so wenig richtig, daß eine hohe Intelligenz vor solchen Selbsttäuschungen schützt, in die die Personen des ‚Othello' verfallen, daß sie vielmehr solche Selbsttäuschungen weit mehr begünstigt als eine schwache und ungeübte Intelligenz. Denn diese wäre außer Stande, die gleiche Fruchtbarkeit und Geschäftigkeit im Herbeischaffen falscher Auslegungen zu entfalten. Wenn man solche Ansichten wie die Bulthaupts liest, sollte man meinen, diejenigen, welche sie niedergeschrieben, hätten nie in ihrem Leben gesehen, daß sehr gescheite Leute, weil ihnen die Liebe, die Eitelkeit, der Argwohn oder die Eifersucht einen Streich spielte, die lächerlichsten und gröbsten Irrthümer in der Beurtheilung der simpelsten Thatsachen begingen. Um diesen Punkt völlig klarzustellen, über welchen man so vielen Mißverständnissen begegnet, wollen wir nachher noch einen Blick auf den Goetheschen „Tasso" werfen.

Im Uebrigen irrt sich Bulthaupt ebensowohl bei dem „Erbförster" wie bei dem „Othello". Ludwig liebt es, wie Shakespeare, der Leidenschaft ein großes Uebergewicht über

den Verſtand und einen großen Einfluß auf deſſen Urtheile einzuräumen. Mehr noch als in dem „Erbförſter“ zeigt ſich dies in dem Roman „Zwiſchen Himmel und Erde“, welcher neben ſeiner hohen künſtleriſchen Bedeutung noch deshalb beſondere Aufmerkſamkeit verdient, weil er ſehr viele Aufſchlüſſe über die pſychologiſchen, theilweiſe auch über die äſthetiſchen Anſichten des Dichters enthält. Der alte ehrenfeſte Schieferdecker, der halb erblindete Vater von Fritz und Apollonius, iſt die klaſſiſche Darſtellung eines ſolchen Selbſtbetruges: eine raſtlos thätige Leidenſchaft zwingt hier den Verſtand, ſo lange an den Thatſachen zu drehen und zu deuteln, oder, wenn ſie fehlen, dieſe Thatſachen erſt zu erdichten, bis ſchließlich die Trugbilde entſtehen, die ſie gern glauben möchte.

VI.

Torquato Taſſo wird von einem krankhaften Argwohn beherrſcht, der ihn überall Neider, Feinde und Verfolger erblicken läßt. Dieſe verhängnißvolle Anlage, welche das Fürſtenhaus von Ferrara durch freundliche Milde und Nachſicht möglichſt zurückzudrängen bemüht war, bricht nach dem heftigen Zuſammenſtoß mit Antonio gewaltſam hervor. Jede Handlung legt er nun ſo aus, als ob ſie nur ſeinen Schaden oder ſein Verderben bezwecke, und ſelbſt die ihm einſt ſo theuern Menſchen nimmt er von dem Verdachte nicht aus. Vor allem ſcheint ihm Antonio ſchlimme Abſichten zu hegen, und alles Zureden, daß er irre, bringt ihn nicht von dieſer Meinung ab:

„Und irr' ich mich an ihm, ſo irr' ich gern!
Ich denk' ihn mir als meinen ärgſten Feind
Und wär' untröſtlich, wenn ich mir ihn nun
Gelinder denken müßte. Thöricht iſt's,
In allen Stücken billig ſein; es heißt
Sein eigen Selbſt zerſtören. Sind die Menſchen
Denn gegen uns ſo billig? Nein, o nein!
Der Menſch bedarf in ſeinem engen Weſen

Der doppelten Empfindung, Lieb' und Haß.
Bedarf er nicht der Nacht als wie des Tags?
Des Schlafens wie des Wachens? Nein, ich muß
Von nun an dieſen Mann als Gegenſtand
Von meinem tiefſten Haß behalten; nichts
Kann mir die Luſt entreißen, ſchlimm und ſchlimmer
Von ihm zu denken." (IV, 2.)

Taſſos reicher Geiſt bietet nicht die geringſte Gewähr gegen dieſe Selbſttäuſchungen. Dieſelbe Fähigkeit, welche ihn zum großen Dichter ſtempelt, macht es ihm vielmehr ſehr leicht, dies feine und dichte Netz des Selbſtbetruges zu knüpfen, in das er ſich immer mehr einſpinnt. Leonore Sanvitale, die ihm die Augen über ſeinen Wahn zu öffnen ſucht, ſagt zu ihm:

„Du irrſt gewiß, und wie du ſonſt zur Freude
Von andern dichteſt, leider dichteſt du
In dieſem Fall ein ſeltenes Gewebe,
Dich ſelbſt zu kränken."

Taſſo ähnelt dem Othello darin, daß er wie dieſer ſich immer tiefer in ſeinen ſelbſtgeſchaffenen Wahn verſtrickt und immer fürchterlicher unter dieſem Wahne leidet. Ein Zug bezeichnet deutlicher als alles Andere ſeine Verblendung, ſein Verhalten gegen Leonore Sanvitale und gegen Antonio. Leonore räth ihm — in guter Abſicht, wenn auch nicht aus dem lauterſten Motive, und es ſcheint, daß Taſſo dies unlautere Motiv herausfühlt — ſich von Ferrara wegzubegeben und zu ihr nach Florenz zu kommen. Er ſieht darin eine ihm mit Liſt geſtellte Falle:

„Ich ſoll erkennen, daß mich niemand haßt,
Daß niemand mich verfolgt, daß alle Liſt
Und alles heimliche Gewebe ſich
Allein in meinem Kopfe ſpinnt und webt!
Bekennen ſoll ich, daß ich Unrecht habe
Und manchem Unrecht thue, der es nicht
Um mich verdient! Und das in einer Stunde,
Da vor dem Angeſicht der Sonne klar

den Verſtand und einen großen Einfluß auf deſſen Urtheile einzuräumen. Mehr noch als in dem „Erbförſter" zeigt ſich dies in dem Roman „Zwiſchen Himmel und Erde", welcher neben ſeiner hohen künſtleriſchen Bedeutung noch deshalb beſondere Aufmerkſamkeit verdient, weil er ſehr viele Aufſchlüſſe über die pſychologiſchen, theilweiſe auch über die äſthetiſchen Anſichten des Dichters enthält. Der alte ehrenfeſte Schieferdecker, der halb erblindete Vater von Fritz und Apollonius, iſt die klaſſiſche Darſtellung eines ſolchen Selbſtbetruges: eine raſtlos thätige Leidenſchaft zwingt hier den Verſtand, ſo lange an den Thatſachen zu drehen und zu deuteln, oder, wenn ſie fehlen, dieſe Thatſachen erſt zu erdichten, bis ſchließlich die Trugbilde entſtehen, die ſie gern glauben möchte.

VI.

Torquato Taſſo wird von einem krankhaften Argwohn beherrſcht, der ihn überall Neider, Feinde und Verfolger erblicken läßt. Dieſe verhängnißvolle Anlage, welche das Fürſtenhaus von Ferrara durch freundliche Milde und Nachſicht möglichſt zurückzudrängen bemüht war, bricht nach dem heftigen Zuſammenſtoß mit Antonio gewaltſam hervor. Jede Handlung legt er nun ſo aus, als ob ſie nur ſeinen Schaden oder ſein Verderben bezwecke, und ſelbſt die ihm einſt ſo theuern Menſchen nimmt er von dem Verdachte nicht aus. Vor allem ſcheint ihm Antonio ſchlimme Abſichten zu hegen, und alles Zureden, daß er irre, bringt ihn nicht von dieſer Meinung ab:

„Und irr' ich mich an ihm, ſo irr' ich gern!
Ich denk' ihn mir als meinen ärgſten Feind
Und wär' untröſtlich, wenn ich mir ihn nun
Gelinder denken müßte. Thöricht iſt's,
In allen Stücken billig ſein; es heißt
Sein eigen Selbſt zerſtören. Sind die Menſchen
Denn gegen uns ſo billig? Nein, o nein!
Der Menſch bedarf in ſeinem engen Weſen

Der doppelten Empfindung, Lieb' und Haß.
Bedarf er nicht der Nacht als wie des Tags?
Des Schlafens wie des Wachens? Nein, ich muß
Von nun an dieſen Mann als Gegenſtand
Von meinem tiefſten Haß behalten; nichts
Kann mir die Luſt entreißen, ſchlimm und ſchlimmer
Von ihm zu denken." (IV, 2.)

Taſſos reicher Geiſt bietet nicht die geringſte Gewähr gegen dieſe Selbſttäuſchungen. Dieſelbe Fähigkeit, welche ihn zum großen Dichter ſtempelt, macht es ihm vielmehr ſehr leicht, dies feine und dichte Netz des Selbſtbetruges zu knüpfen, in das er ſich immer mehr einſpinnt. Leonore Sanvitale, die ihm die Augen über ſeinen Wahn zu öffnen ſucht, ſagt zu ihm:

„Du irrſt gewiß, und wie du ſonſt zur Freude
Von andern dichteſt, leider dichteſt du
In dieſem Fall ein ſeltenes Gewebe,
Dich ſelbſt zu kränken."

Taſſo ähnelt dem Othello darin, daß er wie dieſer ſich immer tiefer in ſeinen ſelbſtgeſchaffenen Wahn verſtrickt und immer fürchterlicher unter dieſem Wahne leidet. Ein Zug bezeichnet deutlicher als alles Andere ſeine Verblendung, ſein Verhalten gegen Leonore Sanvitale und gegen Antonio. Leonore räth ihm — in guter Abſicht, wenn auch nicht aus dem lauterſten Motive, und es ſcheint, daß Taſſo dies unlautere Motiv herausfühlt — ſich von Ferrara wegzubegeben und zu ihr nach Florenz zu kommen. Er ſieht darin eine ihm mit Liſt geſtellte Falle:

„Ich ſoll erkennen, daß mich niemand haßt,
Daß niemand mich verfolgt, daß alle Liſt
Und alles heimliche Gewebe ſich
Allein in meinem Kopfe ſpinnt und webt!
Bekennen ſoll ich, daß ich Unrecht habe
Und manchem Unrecht thue, der es nicht
Um mich verdient! Und das in einer Stunde,
Da vor dem Angeſicht der Sonne klar

Sicherheit zu mildern; aber er legt sie jetzt an Ketten.“ Später jedoch „brechen die pechfackelartig flammenden Leidenschaften, die nur locker angekettet waren, gewaltsamer als je wieder hervor“. (S. 324.) Man kann es Flathe nicht verübeln, wenn er über das Uebermaß von Flammen in dieser Auffassung spottet, denn nach Horn „trägt Othello Flammen auf dem Haupte, im Herzen und in den Händen“. (S. 326.)

Bei Ulrici erfreut zunächst die Polemik gegen Schlegel und Horn, „welche die bestialische Wildheit des gemeinen Negers zum eigensten Kerne von Othellos Charakter machen und seine Tugenden zu bloßen künstlichen Angewohnheiten und damit zu nichtigem Scheine herabsetzen“ (2. Auflage, S. 366). Hierdurch würde das Tragische in der Tragödie geradezu vernichtet. „Oder soll es tragisch sein, daß eine wilde Bestie, bisher nur äußerlich festgehalten, durch Bosheit und Unvorsichtigkeit von ihren Fesseln befreit, in blinder Wuth Freund und Feind und zuletzt sich selbst zerfleischt?“ Aber was ist es gebessert, wenn Ulrici den Mohren zum Italiener weißwäscht und sagt: „Noch heutzutage gibt es geborene Italiener in Menge, die unter gleichen Umständen gerade wie Othello handeln würden“ (S. 367)? Dann heißt es wieder, seine afrikanische Abstammung werde nur so entschieden und absichtlich hervorgehoben, um seine sittliche Größe in ihrem glänzendsten Lichte zu zeigen. „Othello mußte, um die ausgezeichnet hohe Stufe menschlicher Tugend zu erklimmen, auf der er steht, nicht bloß die allgemeine Schwäche und den allgemeinen Hang zum Bösen, sondern außerdem noch die Gewalt seines Temperaments, die Leidenschaft seiner Rasse überwinden.“ So hoch aber sei er gestellt worden, damit sein Fall um so tragischer wirke. Am verwunderlichsten sind wohl die Bemerkungen (S. 369 f.) über Othellos Mangel an Eifersucht und die Beschaffenheit von Jagos Beweisen: „Nirgends äußert er Eifersucht, bevor ihn Jago gereizt hat. Kein Wort der Besorgniß, der Unruhe, des Verdachtes kommt über seine Lippen, kein Gedanke an die Möglichkeit der Un-

treue Desdemonas in seine Seele. Selbst Jagos Behauptungen traut er keineswegs sogleich, sondern fordert Beweise, schlagende, unwiderlegliche Beweise. Erst als er die Ueberzeugung handgreiflich in beiden Händen zu haben glaubt [glaubt!], erst da schießt die Eifersucht, die bisher nur im Keime vorhanden war, wie Unkraut wuchernd empor. Aber auch diese Beweise sind nicht etwa ungewisse, zweideutige Zeichen, die nur der Argwohn zu Beweisen stempelt; — den Mann will ich sehen, der in Italien, in dem üppigsten Handelsstaate der Welt, in einer Zeit weiblicher Sittenverderbniß, wie sie Jago (III, 3 vergl. II, 1) schildert, und in Emiliens losen Reden (IV, 3) sich abspiegelt [als ob diese losen Reden für die damalige Zeit so etwas Besonderes wären!], von einem Freunde und Kriegsgenossen, den alle Welt für einen Ehrenmann hält, ebenso fein [fein sollen Jagos Betrügereien sein!] als arglistig betrogen, die Zeichen seiner Zärtlichkeit in den Händen eines jungen, schönen, liebenswürdigen Mannes erblickend [aber nicht erkennend, weshalb dieser ganze Umstand nichts bedeutet], durch das warme Interesse seiner Frau für eben diesen ihren angeblichen Geliebten in seinem Argwohn bestärkt, nicht Verdacht schöpfen, und den Einflüsterungen des Eifersuchtsteufels Gehör geben sollte! [Wenn jeder Mann in einer solchen Lage in Eifersucht gerathen mußte, weshalb hieß es dann vorher, daß es noch heutzutage geborene Italiener und in Menge gäbe, die an Othellos Stelle ebenso handelten wie er?] In der That, der müßte in arkadischer Träumerei die Weiber für reine Engel halten, der darin nicht vollgültige Beweise der Untreue zu besitzen meinte. [Wenn diese Beweise so vollgültig sind, so müßte wohl auch ein Richter auf Grund derselben Desdemona als des Ehebruchs schuldig verurtheilen?] Wer aber Grund zur Eifersucht hat, der ist nicht eigentlich eifersüchtig. [Dieser eine Satz wiederlegt Ulrici.] Das Wesen der Sucht besteht vielmehr gerade darin, daß sie überall sucht, wo nichts zu finden ist. Der Eifer, der Schmerz und Zorn über die wirkliche Treulosigkeit ist ebenso berechtigt

wie über jede andere moralische Unthat eines geliebten Wesens. Nichtsdestoweniger hat Othellos Schmerz und Zorn äußerlich das Ansehen der Eifersucht, theils wegen der außerordentlichen Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit, mit der er sich äußert, theils weil jene Beweise nur für ihn Beweise, in Wahrheit keine sind, oder weil es sein Unglück ist [wie milde!], unerhört belogen und betrogen zu sein. Für uns, objektiv genommen, erscheint er daher allerdings eifersüchtig, für sich, subjektiv, ist er es in der That nicht." Wohin käme man bei solchen Ansichten mit Verantwortlichkeit und Schuld?

Von Späteren müssen wir uns begnügen, Kreyßig bloß zu nennen, dessen Namen wir mit patriotischem Stolze aussprechen, Kreyßig, den neben oder nach Gervinus wohl berühmtesten unter den deutschen Shakespeareforschern, der in der That auch neben ihm zu stehen verdient, ja durch seine stilistische Eleganz nahe an Schlegel gerückt wird. Auch den feinsinnigen Rötscher müssen wir bei Seite lassen, dessen Entwickelung von Othellos Charakter, wenn sie auch manche ansprechende Bemerkung aufweist, nicht frei von Widersprüchen ist. Nur bei zwei Männern müssen wir ausführlicher sein, deren Ansichten sich durch ihre Bestimmtheit vortheilhaft vor anderen auszeichnen, bei Hebler und Bulthaupt. Hebler („Aufsätze über Shakespeare" 1865) vertritt eine ähnliche Ansicht wie Coleridge, Hudson und Ulrici. „Die Eifersucht Othellos ist eine eigentliche, d. h. grundlose — grundlos nicht nur in Betreff der Gattin und ihres vermeinten Buhlen, sondern in gewissem Sinne auch hinsichtlich des Eifersüchtigen, sofern es einer besonderen künstlichen Veranstaltung bedarf, um ihn in diese Leidenschaft zu versetzen. Da er eifersüchtig gemacht wird, so braucht er es nicht schon von Natur zu sein. Shakespeare gab seinem Mohren kühn einen dem Hang zur Eifersucht gerade entgegengesetzten Charakter, den Charakter großartigster Arglosigkeit". (S. 26.) Ueber die Beweise, die Othello für die Untreue seiner Gattin hat, wird bemerkt, es seien allerdings nur scheinbare Beweise, „aber so schein-

bare, daß gar nicht die Leichtgläubigkeit eines Mohren dazu gehöre, um auf dieselben zu bauen". (S. 30.) Treffend wird dann Einspruch dagegen erhoben, daß man von der „Wuth und Rachgier eines Mohren" oder von „mohrenhaften Sinnlichkeit" bei Othello spricht. Ueber Jago heißt es: „Der Verleumder ist in der Tragödie nicht bloß nothwendiger als in der Novelle, sondern es kommt auch von dem Ergebniß viel mehr auf seine Rechnung. Natürlich, je weniger Stoff zur Eifersucht in dem Mohren und seiner Gattin selbst liegt, ein desto größerer Beitrag muß von außen kommen". (S. 42.) Diese Auffassung wird dann im Einzelnen durchgeführt. „Othello, der unerwartet nach Hause kommt, findet bei seiner Gattin den von ihm aus seiner Nähe verbannten jungen liebenswürdigen Offizier und sieht ihn bei seinem Eintritte sich schnell und verlegen entfernen. Man möchte ausrufen: Und hätt' er sich auch nicht dem Jago übergeben, er müßte dennoch eifersüchtig werden". (S. 71.) Zwar liefere später Jago, als Beweise von ihm gefordert werden, statt der bisherigen bloßen Verdächtigungen noch keine Beweise, aber ein Mittelding von beiden: Verdachtsgründe, indem er sich auf die freien Sitten der Venezianerinnen berufe u. s. w. (S. 75.) Man sollte nun erwarten, daß „die schwersten Gewichte, die Jago in die Wagschale zu werfen hat": Kassios Benehmen und Plaudern im Schlaf und Desdemonas Taschentuch, das sich in dessen Besitze finden soll, auch zur Klasse der Verdachtsgründe gerechnet wurden; allein dies sind „wirkliche, d. h. so *aussehende* (!) Beweise" (S. 77)! Nach der Horchszene, in der zuletzt Kassios Dirne mit dem verhängnißvollen Tuche daherkommt, wird gefragt (S. 79): „*Kann* der Arme noch zweifeln? Auch eine Art [aber welche Art!] von Augenbeweis hat er jetzt."

Bulthaupts Bemerkungen über den „Othello" liegt ein eigenthümliches Mißverständniß zu Grunde. Wenn die Personen des Stückes unter dem Banne ihrer Leidenschaft unverständlich handeln, so sieht er dies für *Beschränktheit* an, für einen *Mangel* des Intellekts, während es doch nur

eine durch die Leidenschaft bewirkte Trübung des Intellekts ist. Dadurch wird der geistreiche Dramaturg zu den sonderbarsten und auffallendsten Behauptungen verleitet. Es ist zu verwundern, daß die Konsequenzen, zu denen er gelangte, ihn nicht darauf führten, daß irgendwo bei ihm ein Irrthum versteckt sein müsse. Nach Bulthaupt (II, 206 ff.) ist an dem „Othello" zu tadeln die „halbe, lückenhafte und gerade an den wichtigsten Stellen völlig aussetzende Motivirung und die Spekulation auf jene Macht, mit der bekanntlich auch die Götter vergebens kämpfen, die aber immer unästhetisch und als tragischer Hebel bedenklich ist und bleibt. Der Eine, in dessen Händen das ganze Spiel ruht, der Eine, der klug ist, denkt und entwirft, Jago, er hätte schwere Arbeit und käme nie zum Ziel, wenn die andern auch nur einen Gran seines Witzes hätten. Aber nicht dieser Schurke allein ist für die Greuel, die wir schaudernd miterleben müssen, verantwortlich: auch Othello ist es, dem die Leidenschaft den Verstand genommen; Desdemona, die in unbegreiflicher Verblendung ihren Gatten gerade dann um die Rückberufung des Kassio bittet, als jener in offenbarer Verstimmung ihrem Drängen auszuweichen absichtsvoll bemüht ist; Emilia, die der Herrin das verhängnißvolle Tuch stiehlt und es ihrem eigenen Mann, dem sie doch in diesem Punkte nicht über den Weg traut, übergibt; Roderigo, der von Haus aus ohne Verstand ist, der leichtsinnige Kassio und alle die kurzsichtigen Anderen, die dem Jago unbedenklich in die Falle gehen. Was von einem dem ‚Othello' sonst völlig antipodischen Drama, Otto Ludwigs ‚Erbförster', zu sagen ist, gilt auch für diese Shakespearesche Tragödie: für alle tragischen Personen ist ein normales Maß von Intelligenz erforderlich, dessen Mangel der daraus entspringenden Tragik immer einen peinlichen, verletzenden Charakter geben wird. Die reine Borniertheit treibt den Erbförster in das tragische Ende. Darin liegt etwas das Maß des Natürlichen Verlassendes, Unästhetisches. Die Dummheit darf wohl Zuthat und Episode, nie aber Hauptmotiv sein. Denn gesetzt einmal, man ginge noch einen

Schritt weiter und näherte sich stufenweise dem Kretinismus — wer würde das ertragen? Dies wäre nun zwar das Extrem, aber es bestätigt nur den Satz, daß für die ästhetische Wirkung nicht allein Leidenschaft und ethische Kraft, sondern auch eine gewisse Summe von Geistesgaben verlangt werden darf. Der Dichter des ‚Erbförster' hatte freilich für diese Achillesferse des Othello keine Augen. Er mochte eher eine tragische Stärke darin erblicken. Wie eben gerade die Schwäche der gewaltigen Ludwigschen Dichtung in der Beschränktheit des alten Ulrich, so liegt auch ein Theil der unlauteren Wirkung des ‚Othello' in der Unverständigkeit und Gedankenlosigkeit seiner Hauptpersonen, wenn auch ein tiefgreifender Unterschied darin besteht, daß der Erbförster an einer angeborenen Bornirtheit zu Grunde geht, während im ‚Othello' die Einsicht nicht schlechthin fehlt, aber in den entscheidenden Wendungen der Tragödie durch andere Kräfte verdunkelt wird."

Es ist so wenig richtig, daß eine hohe Intelligenz vor solchen Selbsttäuschungen schützt, in die die Personen des ‚Othello' verfallen, daß sie vielmehr solche Selbsttäuschungen weit mehr begünstigt als eine schwache und ungeübte Intelligenz. Denn diese wäre außer Stande, die gleiche Fruchtbarkeit und Geschäftigkeit im Herbeischaffen falscher Auslegungen zu entfalten. Wenn man solche Ansichten wie die Bulthaupts liest, sollte man meinen, diejenigen, welche sie niedergeschrieben, hätten nie in ihrem Leben gesehen, daß sehr gescheite Leute, weil ihnen die Liebe, die Eitelkeit, der Argwohn oder die Eifersucht einen Streich spielte, die lächerlichsten und gröbsten Irrthümer in der Beurtheilung der simpelsten Thatsachen begingen. Um diesen Punkt völlig klarzustellen, über welchen man so vielen Mißverständnissen begegnet, wollen wir nachher noch einen Blick auf den Goetheschen „Tasso" werfen.

Im Uebrigen irrt sich Bulthaupt ebensowohl bei dem „Erbförster" wie bei dem „Othello". Ludwig liebt es, wie Shakespeare, der Leidenschaft ein großes Uebergewicht über

den Verstand und einen großen Einfluß auf dessen Urtheile einzuräumen. Mehr noch als in dem „Erbförster" zeigt sich dies in dem Roman „Zwischen Himmel und Erde", welcher neben seiner hohen künstlerischen Bedeutung noch deshalb besondere Aufmerksamkeit verdient, weil er sehr viele Aufschlüsse über die psychologischen, theilweise auch über die ästhetischen Ansichten des Dichters enthält. Der alte ehrenfeste Schieferdecker, der halb erblindete Vater von Fritz und Apollonius, ist die klassische Darstellung eines solchen Selbstbetruges: eine rastlos thätige Leidenschaft zwingt hier den Verstand, so lange an den Thatsachen zu drehen und zu deuteln, oder, wenn sie fehlen, diese Thatsachen erst zu erdichten, bis schließlich die Truggebilde entstehen, die sie gern glauben möchte.

VI.

Torquato Tasso wird von einem krankhaften Argwohn beherrscht, der ihn überall Neider, Feinde und Verfolger erblicken läßt. Diese verhängnißvolle Anlage, welche das Fürstenhaus von Ferrara durch freundliche Milde und Nachsicht möglichst zurückzudrängen bemüht war, bricht nach dem heftigen Zusammenstoß mit Antonio gewaltsam hervor. Jede Handlung legt er nun so aus, als ob sie nur seinen Schaden oder sein Verderben bezwecke, und selbst die ihm einst so theuern Menschen nimmt er von dem Verdachte nicht aus. Vor allem scheint ihm Antonio schlimme Absichten zu hegen, und alles Zureden, daß er irre, bringt ihn nicht von dieser Meinung ab:

„Und irr' ich mich an ihm, so irr' ich gern!
Ich denk' ihn mir als meinen ärgsten Feind
Und wär' untröstlich, wenn ich mir ihn nun
Gelinder denken müßte. Thöricht ist's,
In allen Stücken billig sein; es heißt
Sein eigen Selbst zerstören. Sind die Menschen
Denn gegen uns so billig? Nein, o nein!
Der Mensch bedarf in seinem engen Wesen

Der doppelten Empfindung, Lieb' und Haß.
Bedarf er nicht der Nacht als wie des Tags?
Des Schlafens wie des Wachens? Nein, ich muß
Von nun an dieſen Mann als Gegenſtand
Von meinem tiefſten Haß behalten; nichts
Kann mir die Luſt entreißen, ſchlimm und ſchlimmer
Von ihm zu denken." (IV, 2.)

Taſſos reicher Geiſt bietet nicht die geringſte Gewähr gegen dieſe Selbſttäuſchungen. Dieſelbe Fähigkeit, welche ihn zum großen Dichter ſtempelt, macht es ihm vielmehr ſehr leicht, dies feine und dichte Netz des Selbſtbetruges zu knüpfen, in das er ſich immer mehr einſpinnt. Leonore Sanvitale, die ihm die Augen über ſeinen Wahn zu öffnen ſucht, ſagt zu ihm:

„Du irrſt gewiß, und wie du ſonſt zur Freude
Von andern dichteſt, leider dichteſt du
In dieſem Fall ein ſeltenes Gewebe,
Dich ſelbſt zu kränken."

Taſſo ähnelt dem Othello darin, daß er wie dieſer ſich immer tiefer in ſeinen ſelbſtgeſchaffenen Wahn verſtrickt und immer fürchterlicher unter dieſem Wahne leidet. Ein Zug bezeichnet deutlicher als alles Andere ſeine Verblendung, ſein Verhalten gegen Leonore Sanvitale und gegen Antonio. Leonore räth ihm — in guter Abſicht, wenn auch nicht aus dem lauterſten Motive, und es ſcheint, daß Taſſo dies unlautere Motiv herausfühlt — ſich von Ferrara wegzubegeben und zu ihr nach Florenz zu kommen. Er ſieht darin eine ihm mit Liſt geſtellte Falle:

„Ich ſoll erkennen, daß mich niemand haßt,
Daß niemand mich verfolgt, daß alle Liſt
Und alles heimliche Gewebe ſich
Allein in meinem Kopfe ſpinnt und webt!
Bekennen ſoll ich, daß ich Unrecht habe
Und manchem Unrecht thue, der es nicht
Um mich verdient! Und das in einer Stunde,
Da vor dem Angeſicht der Sonne klar

Mein volles Recht, wie ihre Tücke liegt!
Ich ſoll es tief empfinden, wie der Fürſt
Mit offner Bruſt mir ſeine Gunſt gewährt,
Mit reichem Maß die Gaben mir ertheilt,
Im Augenblicke, da er, ſchwach genug,
Von meinen Feinden ſich das Auge trüben
Und ſeine Hand gewiß auch feſſeln läßt.

Daß er betrogen iſt, kann er nicht ſehen;
Daß ſie Betrüger ſind, kann ich nicht zeigen;
Und nur damit er ruhig ſich betrüge,
Daß ſie gemächlich ihn betrügen können,
Soll ich mich ſtille halten, weichen gar!

Und wer gibt mir den Rath? Wer bringt ſo klug
Mit treuer, lieber Meinung auf mich ein?
Lenore ſelbſt, Lenore Sanvitale,
Die zarte Freundin! Ha, dich kenn' ich nun!
O warum traut' ich ihrer Lippe je!
— — — — — — — — — —
Wie lieblich ſchien ſie, lieblicher als je!
Wie wohl that von der Lippe jedes Wort!
Doch konnte mir die Schmeichelei nicht lang
Den falſchen Sinn verbergen; an der Stirne
Schien ihr das Gegentheil zu klar geſchrieben
Von allem, was ſie ſprach. Ich fühl' es leicht,
Wenn man den Weg zu meinem Herzen ſucht
Und es nicht herzlich meint. Ich ſoll hinweg?
Soll nach Florenz, ſobald ich immer kann?

Und warum nach Florenz? Ich ſeh' es wohl.
Dort herrſcht der Mediceer neues Haus,
Zwar nicht in offner Feindſchaft mit Ferrara,
Doch hält der ſtille Neid mit kalter Hand
Die edelſten Gemüther aus einander.
Empfang' ich dort von jenen edlen Fürſten
Erhab'ne Zeichen ihrer Gunſt, wie ich
Gewiß erwarten dürfte, würde bald
Der Höfling meine Treu' und Dankbarkeit
Verdächtig machen. Leicht geläng' es ihm." (IV, 2.)

Taſſo legt der Sanvitale ein falſches Motiv unter. Ihre Triebfeder iſt harmloſer Art: die Eitelkeit einer Frau, die nicht länger das Herz und die Talente Taſſos mit einer Andern theilen, und ungleich theilen möchte.

Auf Grund der Aeußerungen Leonorens beſchließt Taſſo wirklich zu gehen, aber nicht nach dem von ihr angerathenen Orte. Antonio kommt nun zu ihm und wird von ihm dringend gebeten, ſich bei dem Fürſten um Urlaub für ihn zu verwenden. Jener weigert ſich und führt die triftigſten Gründe an, weshalb er Taſſos Entſchluß nicht billigen könne. Als dieſer durchaus auf ſeinem Kopfe beſteht, gibt Antonio gegen ſeine Ueberzeugung und mit ausdrücklicher Verwahrung dem Verlangen Taſſos ſchließlich nach. Auch Antonios Widerſtreben gegen ſeinen Plan, dem Gegentheil von dem Zureden der Sanvitale, vermag der Argwöhniſche eine tiefe, diaboliſche Abſicht unterzulegen:

„Deutlich ſeh' ich nun
Die ganze Kunſt des höfiſchen Gewebes!
Mich will Antonio von hinnen treiben
Und will nicht ſcheinen, daß er mich vertreibt.
Er ſpielt den Schonenden, den Klugen, daß
Man nur recht krank und ungeſchickt mich finde,
Beſtellet ſich zum Vormund, daß er mich
Zum Kind erniedrige, den er zum Knecht
Nicht zwingen konnte. So umnebelt er
Die Stirn des Fürſten und der Fürſtin Blick.

Erkenn' ich noch Alphonſens feſten Sinn,
Der Feinden trotzt und Freunde treulich ſchützt?
Erkenn' ich ihn, wie er nun mir begegnet?
Ja wohl erkenn' ich ganz mein Unglück nun!
Das iſt mein Schickſal, daß nur gegen mich
Sich Jeglicher verändert, der für Andre feſt
Und treu und ſicher bleibt, ſich leicht verändert
Durch einen Hauch, in einem Augenblick." (IV, 5.)

Und ein Umſtand wie der, auf den er zuletzt hindeutet, macht ihn keinen Augenblick ſtutzig und zweifelnd!

Taſſo hat unmittelbar nach einander zwei ſich ſchnurſtracks zuwiderlaufende Rathſchläge erhalten, und beide wurden ihm von Perſonen gegeben, die ihm aufrichtig wohlwollten. Aber er vermag ſich einzureden, daß ſowohl Leonore Sanvitale als Antonio, trotz der Verſchiedenheit deſſen, was ſie

festiren brauchte. Die Intrigue spielt im „Othello" keine größere Rolle als im „Julius Cäsar", im „Makbeth" oder in irgend einer anderen Shakespeareschen Tragödie, der „Othello" ist daher ebensowenig wie sie eine Intriguentragödie zu nennen. Man kann überhaupt bei Shakespeare nicht von verschiedenen Arten seiner Tragödien sprechen und darf weder Leidenschafts- und Intriguentragödien noch auch Leidenschaftstragödien und Tragödien der Idee einander gegenüberstellen. Ebensowenig ist die Scheidung zwischen treibenden und getriebenen Helden zulässig, und Alles was Freytag („Technik des Dramas" S. 10 ff.),[1] Günther („Grundzüge

[1] Die „Technik des Dramas", unstreitig das nächst der „Hamburger Dramaturgie" am meisten in Deutschland gelobte und gelesene Buch über dramatische Kunst, kann unseres Erachtens weder als eine Bereicherung der Litteratur über das Drama — alle irgendwie belangreichen Aufstellungen, wie die über treibende und getriebene Helden, sind sehr anfechtbar —, noch als eine Vermehrung der Ruhmestitel des mit Recht gefeierten Autors gelten. Und nicht nur scheint uns der Nutzen dieser Schrift sehr fraglich — wir glauben sogar, daß der Schaden, den sie gestiftet hat, nicht weggeläugnet werden kann. Denn sie zog die Aufmerksamkeit von dem ab, was bei einem Kunstwerk doch immer die Hauptsache sein muß, von dessen künstlerischer Beschaffenheit, und lenkte sie auf Nebendinge hin, was die technische Vollendung, die man darein setzt, daß es den Forderungen des gegenwärtigen Theaters völlig entspricht, doch immer sein muß. Freytag will ja „Handwerksregeln" überliefern, jüngere Kunstgenossen anleiten, „den Bau der Szenen, die Behandlung der Charaktere, die Reihenfolge der Wirkungen nach einem überlieferten Lehrgebäude fester technischer Regeln einzurichten." Durch Freytag ist in die Kritik jener Standpunkt eingeführt worden, welcher in einem Drama zuerst eine Gruppirung theatralisch wirksamer Momente sieht und es als solche beurtheilt. Es ist natürlich, daß es da von großer Wichtigkeit wird, ob der Stoff im Spiel oder Gegenspiel aufsteigt, ob die sinkende Handlung gebührend in große Momente zusammengezogen worden u. s. w. In einzelnen Erörterungen über dramatische Kunst oder über bestimmte Dramen wird auf solche Aeußerlichkeiten denn auch ein Gewicht gelegt, daß man glauben sollte, sie handelten von einem Produkt der Industrie oder einem mechanischen Kunstwerk, statt von einem Erzeugniß des schaffenden Künstlers. Man blickt neuerdings gerne so geringschätzig auf die frühere ästhetische Litteraturgeschichte hin, der man Neigung zur

der tragischen Kunst") u. A. hierüber vorgebracht haben, schwebt in der Luft und beruht auf einer völligen Verkennung des Wesens der Shakespeareschen Tragödie. Nur in einem ganz äußerlichen Punkte weicht „Othello" von den andern Tragödien Shakespeares ab, darin nämlich, daß die Leidenschaft des Helden erst im dritten Akt erregt wird, was sonst schon im ersten oder zweiten Akte geschieht.[1] Wir brechen jedoch hiervon ab, weil wir später diesen Punkt ausführlicher behandeln müssen. Auch müßten wir fürchten,

---

Phrase und Konstruktion vorwirft. Immerhin hatte sie doch das Bestreben, das Werk der Kunst als ein organisches Ganze zu verstehen und aus Gesetzen zu erklären: bei denen aber, welche ihre Weisheit aus Freytags „Technik des Dramas" beziehen, findet man öfters einen völligen Verzicht auf ein solches Verständniß und eine solche Erklärung, dagegen viel Wichtigthuerei mit den Aeußerlichkeiten der Technik, mit denen es der Dichter bald so, bald anders hält, wie seine höheren Absichten dies eben mit sich bringen, ohne daß die Beobachtung oder Nichtbefolgung der Regel ihm als Verdienst oder als Verstoß angerechnet werden darf. — Es ist vielleicht nicht überflüssig, hier nochmals (s. o. S. 43) auf die eindringende Rezension hinzuweisen, welche Freytags Schrift bei ihrem Erscheinen von dem in dieser Sache berufensten Kritiker, von Klein, gefunden.

[1] Gervinus äußert sich über diesen Punkt folgendermaßen: „Man muß vor Allem, wenn man die Geschicklichkeit von Jagos Maschinerie bewundert [Maschinerien besitzen bei Gervinus Geschicklichkeit!], nicht soweit gehen, zu glauben, daß er nach seiner bloßen Willkür die Geschicke der Menschen, auf die er es abgesehen hat, bestimme und bereite; der erste und höchste Zweck der tragischen Kunst ginge dadurch verloren, die immer anschaulich machen soll, wie der Mensch selber der Urheber seines Schicksals ist." Dieser Satz ist richtig; er paßt auch auf den „Othello", trotz der Begründung, die ihm Gervinus gibt. „Man wird vielmehr beim Verfolge der Handlung überall gewahr werden, wie vieles die Geschicke den Plänen Jagos entgegenbringen" u. s. w. Wenn also Jago allein auf Othello wirkt, dann hört dieser auf, selber der Urheber seines Schicksals zu sein. Wenn dagegen neben Jago noch eine andere äußere Macht, die „Geschicke" von Einfluß auf den Verlauf der Handlung werden, und Jago „dem Geschicke gleichsam nur die Hand zu führen braucht," dann ist Othello wieder selber der Urheber seines Schicksals, und der erste und höchste Zweck der tragischen Kunst bleibt gewahrt!

in das Gebiet einer andern neuerdings in Deutschland ausgebildeten Wissenschaft hinüberzugreifen, der Wissenschaft der dramatischen Technik, deren Geschäft es unter Anderm ist, topographische Aufnahmen von allen wichtigen Oertlichkeiten in einem Drama, wie Höhepunkte der Akte und Szenen, zu veranstalten und die hierbei gemachten Beobachtungen zu Handwerksregeln im Nutzen künftiger Dramatiker zu formen.

Achtes Kapitel.

Die unsittlichen Humoristen.

Die unsittlichen Humoristen, die ein näheres Eingehen nöthig machen, reihen wir hier an, weil Einzelnes von dem, was wir in dem vorigen Kapitel entwickelt haben, auch auf sie Anwendung findet. Die Unsittlichkeit der hier in Betracht kommenden Personen: Richards des Dritten, Jagos und Falstaffs, ist ihrer Art und ihrem Grade nach verschieden. Jene beiden sind entschiedene Verbrechercharaktere, Falstaff dagegen die verkörperte Lumpenhaftigkeit. Gemeinsam ist ihnen aber dies, daß sie ihre Unsittlichkeit mehr oder minder deutlich empfinden und deshalb das Bedürfniß der Selbstbeschönigung haben, welchem sie durch ausgiebige Räsonnements zu genügen suchen. Diesen Räsonnements ist im Unterschied von den einem ähnlichen Zwecke dienenden anderer Personen, z. B. des Brutus, dies eigenthümlich, daß hier die Sache der Leidenschaft ein scharfer, glänzender Witz versieht, der alle Dinge so lange humoristisch zu drehen und zu wenden weiß, bis sich daraus unversehens eine scheinbare Rechtfertigung der Unsittlichkeit ergibt. Bemerkenswerth sind besonders Jago und Falstaff. Diese haben sich eine eigene Philosophie des Lasters gebildet, mit Hilfe deren sie die sittlichen Werthe geradezu umkehren: das Unsittliche, welchem sie

huldigen, ſtellen ſie ſo hin, als ob es gar nicht unſittlich ſei, an dem ſittlich Großen und Edlen, von welchem ſie ſich abgewandt haben, ſuchen ſie eine komiſche und verächtliche Seite herauszufinden und bemühen ſich zu beweiſen, daß es in Wahrheit gar nicht für groß und edel zu gelten habe, ſondern nur dem Thoren und Narren ſo erſcheinen könne.

Es iſt nun unter dem Einfluß der Hegelſchen Theorie des Komiſchen üblich geworden, von dieſen Humoriſten ſo zu ſprechen, als ob ihre Luſtigkeit, ihr Witz und ihre Neigung, die ernſteſten Dinge in eine humoriſtiſche Beleuchtung zu rücken, daher rührten, daß ſie ſich in ihrer Unſittlichkeit ganz wohlig und behaglich fühlten. Allerdings gehen dieſe Menſchen darauf aus, durch ihren Humor alle ſittlichen Mächte aufzulöſen, um ſo den Widerſpruch zu beſeitigen, in welchem ſie und ihr Handeln zu denſelben ſtehen. Allein es gelingt ihnen nicht, ſich die Ueberzeugung von der Nichtigkeit alles ſittlich Großen und Edlen einzureden, ſondern dies hört nie auf, etwas ſehr Weſenhaftes für ſie zu ſein, was ihnen herzlich viel zu ſchaffen macht. Falſtaff und Richard ſind weit davon entfernt, ſich in ihrer völligen Gemüthsfreiheit, in ihrer Ueberlegenheit über alle idealen Mächte, die ſie durch ihren Humor vernichtet hätten, genußvoll zu ſpiegeln, wie dies behauptet worden iſt: vielmehr leiden ſie darunter, daß ſie dieſen Mächten untreu geworden ſind, wenn ſie es auch nicht Wort haben wollen. Ihr Humor erwächſt auf dem Boden einer ſittlich kranken Seele, er glänzt nur nach außen, innerlich aber iſt er krank und hohl, er iſt nicht behaglich, ſondern durch und durch von innerer Unſeligkeit erfüllt — nur daß ſie einem ſolchen Gefühle keinen Raum geben, ſondern es wegſpotten und wegwitzeln wollen. Es ſoll keineswegs in Abrede geſtellt werden, daß für Richard in den Triumphen ſeiner Bosheit und Ränkeſucht, in dem Hohne, mit dem er ſeine Ueberlegenheit über ſeine Opfer koſtet, oder daß für Falſtaff in ſeinen Lumpen-

und Hanswurſtſtreichen, wenn beide der erfolgreichen Bethätigung des eigenen glänzenden Geiſtes gedenken, ein Moment des Selbſtgenuſſes enthalten ſei. Ja, dieſer Selbſtgenuß mag auch noch in den Witzesſpielen zum Vorſchein kommen, durch welche Falſtaff dialektiſch die Ehre auflöſt: darum iſt aber doch der Grund, weshalb ſie das Bedürfniß empfinden, ſolche dialektiſche Kunſtſtücke vorzunehmen, ein ähnlicher wie bei zwei früher beſprochenen Perſonen, bei Brutus und bei Benedikt (S. 186 ff.). Ihr Bewußtſein enthält, wie das dieſer Männer, einzelne Thatſachen, mit welchen ſie ſich durch ihre Handlungen in Widerſpruch ſetzen, und dieſer Widerſpruch ruft in ihnen eine innere Unruhe, ein inneres Unbehagen hervor. Dieſes Unbehagen rührt bei Benedikt daher, daß er weiß, daß er durch den Widerſpruch ſeiner jetzigen Handlungsweiſe mit ſeinen früheren Worten und Thaten den Spöttern Stoff zum Lachen bieten muß; — bei Brutus daher, daß mit ſeiner Abſicht, in Cäſar den künftigen Tyrannen zu beſeitigen, der Umſtand ſtreitet, daß Cäſar bis jetzt noch gar keine Handlung eines Tyrannen begangen. So nun verhält es ſich auch mit Richard und Falſtaff. Sie fühlen, daß ihre verbrecheriſche oder niedrige Handlungsweiſe im Gegenſatz zu dem ſteht, was ſie als gut, als groß und edel erkennen. Wenn dieſer Widerſpruch ſie auch nicht beirrt, ſo ſtört er ſie doch, kommt ihnen ungelegen und zwingt ſie, ſich immer wieder mit ihm zu beſchäftigen. Die ſteten Spiele ihres Humors, das „Jucken und Kratzen ihres Seelenausſatzes“ — ein Ausdruck, den Klein (VIII, 880) einmal gebraucht hat — ſollen ihnen bloß über das Unbehagen weghelfen, welches ſie wegen dieſes Widerſpruches empfinden. Trotz ihres luſtigen Gebahrens rumort in der Bruſt Jagos, Richards und Falſtaffs das Gewiſſen, und ihre Monologe ſind nur ebenſoviele Verſuche, dasſelbe zur Ruhe zu bringen, die leiſe innere Stimme zu übertäuben, welche ihnen ununterbrochen zuraunt, daß ihre Geſinnungen und Handlungen diejenigen eines Schurken oder Lumpen

seien.[1] Gelegentlich liegt allerdings, wie besonders bei Falstaff, die Sache weniger einfach, weil sich dann noch etwas wie sittliche Verblendung hinzugesellt: Falstaff hat sich nach und nach so in seine niedrige Denkungsweise eingewöhnt, sich so heimisch im Schmutze gemacht, daß er meist gar kein Bewußtsein mehr davon hat, wie tief er eigentlich steht. Aber er gelangt darum doch nicht zum Genusse jener „völligen Gemüthsfreiheit", jener „Wohligkeit", die man ihm beilegt. Immer wieder kommt bei ihm doch der Mangel an Selbstachtung zum Vorschein — er wird eigentlich nie das Gefühl seiner moralischen Erbärmlichkeit völlig los. Falls man daher nicht etwa annehmen will, es könne Jemand die „unendliche Wohlgemutheit" und „Seligkeit", die Hegel von dem komischen Charakter verlangt, empfinden, wenn er sich auch jeden Augenblick als vollendeter Lump fühle, so ist nicht abzusehen, wie der Hegelsche Ausdruck auf Falstaff passen soll.[2]

---

[1] „Das bloß Lustige ist unserem Dichter noch lange nicht das Komische gewesen. Vergehen und Verbrechen können sich nicht allein lustig geberden, sondern sie thun es in der Lebenswirklichkeit sehr oft. Die Menschen machen Witz, um sich über sich selbst wegzuhelfen, um sich zu betäuben. In diesem Lichte erscheint Falstaff mit seiner Sippschaft in ‚Heinrich IV.', ‚Heinrich V.' und in den ‚Lustigen Weibern von Windsor'." (Flathe I, 211.)

[2] Hier muß noch eines Unterschiedes zwischen Benedikt und den unsittlichen Humoristen gedacht werden. Das aus bloßer bedrohter oder verletzter Eigenliebe herrührende Unbehagen des Benedikt war vorübergehend und konnte leicht beschwichtigt werden: Benedikt ist nicht der Mann, sich den Vorwurf der Lächerlichkeit zu sehr zu Herzen zu nehmen, zumal derselbe sich nur auf eine einzelne Handlung bezieht. Der aus dem Gewissen stammende innere Unfriede der unsittlichen Humoristen ist dagegen dauernd und wird höchstens vorübergehend zur Ruhe gebracht. Denn derselbe geht nicht auf eine einzelne Handlung, sondern auf das Ganze der Lebensführung und des Charakters zurück. Daher müssen sie immer wieder versuchen, sich über den quälenden Zustand ihres Innern hinwegzutäuschen, und zu dem Zwecke, da die früher angewandten Mittel und Wege sich als erfolglos erwiesen, zu immer neuen ihre Zuflucht

Ueber Jago haben wir früher schon ausführlich gehandelt, und Richard III. gedenken wir später im Zusammenhang mit den übrigen großen Usurpatoren zu betrachten.[1] Wir

nehmen. Es ist daher so sehr bezeichnend, daß die Beweggründe, welche Jago sich selber vorschützt, jeden Augenblick zu Gunsten anderer vertauscht werden.

[1] Hier finde nur eine Bemerkung über Richards Humor ihre Stelle. Von Hegel ausgehend, haben zwei Kritiker, Rötscher und Vischer, darüber sehr auffallende Ansichten geäußert. Sie unterscheiden, ebenso wie auch später Kuno Fischer, in Richards Charakterentwicklung zwei Phasen. Vischer spricht sich in einem früher (S. 285) angeführten Aufsatze im Anschluß an Rötschers „Zyklus dramatischer Charaktere" folgendermaßen aus: „Richard erfreut sich seiner Triumphe nicht nur des unmittelbaren Nutzens wegen, sondern er hat die Poesie, sich selbst in den Siegen seiner unendlichen Verstellungskunst zu genießen, sich an dieser reinen Selbstdarstellung zu weiden. Er ist in seiner siegreichen Bosheit frei von aller Selbstbeschönigung. Diese furchtbare Erscheinung hat dadurch sogar etwas Stärkendes und Stählendes für den Zuschauer und nöthigt einer verweichlichten Zeit Bewunderung ab, daß sie schlechtweg ohne alle Sentimentalität ist. Es vollendet sich dadurch der Eindruck einer ungeheuren Naturkraft. So ist die Natur im Raubthiere gefühllos. Ist das sittliche Wesen einmal gefühllos, sind einmal seine bösen Zwecke vorausgesetzt, ist es einmal mit den höchsten geistigen Mitteln doch nur gesteigertes Raubthier, so schwächt jede Halbheit den unheimlich großen Eindruck einer bruchlosen Naturkraft, zu welcher es eben dadurch zurückkehrt. Positiv spricht sich Richards totale Freiheit von allem Pathos und Sentiment als Humor aus. Dieser Ton als Ausdruck der ironischen Auflösung der umgebenden Welt, welche nur ebenso feig ist, als sie noch einen schwachen Rest von Gefühl und Gewissen hat, ist wesentliche Form eines solchen Charakters. Neben ihm sind Alle naiv, denn er übersieht Alle; indem ihn aber kein Gewissen abhält, dies Uebersehen unbedingt zu mißbrauchen, so ist er selbst eine ganze, ungetheilte Natur, vergnügt in dieser seiner Ganzheit, harmlos in diesem direkten Dasein, das doch wie Höllenstein alles Dasein rings um ihn zerfrißt, sinnlich und kindlich, indem er doch selbst die zarte Kindheit mordet, eine lustige Person zum Entsetzen, der schrecklichste Hanswurst, den die Phantasie erschaffen kann. Sowie er aber sein Ziel, den Thron, erreicht hat, erlahmt ihm die geistige Feder. Es zu sichern, vollführt er einen rohen, nackten Meuchelmord an den Prinzen, ein Verbrechen ohne Witz

gehen daher hier nur auf Falstaff in „Heinrich dem Vierten“ näher ein. Für uns kommt es vor allem darauf an, unsere

---

und daher ohne den Selbstgenuß, den die früheren Intriguen mit sich führten. Das erste sittliche Bekenntniß ringt sich unwillig von seinen Lippen, er sucht seine That zu rechtfertigen, also verdammt er sie. Das innere Gericht bricht an. Der Humor ist zu Ende.“ (a. a. O. S. 367 ff.)

Rötscher hat später („Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden“ S. 39 ff.) seine Ansicht so gefaßt: „In den Selbstgesprächen des ersten Stadiums seiner Entwicklung herrscht recht eigentlich ein diabolischer Hohn. Richard gibt der kalten, nackten Bosheit das Gewand eines gewissen Humors, durch welchen er sowohl alle sittlichen Mächte auflöst, als auch der Schwäche und Ohnmacht seiner Opfer spottet. Diesen gegenüber fühlt er sich stark und mächtig, und dies gibt ihm den Humor über sein Thun. Richard ist auch selbst in der Ausübung des Verbrechens, in der Hingebung an die Bosheit doch von dem Affekte zugleich frei, erschrickt also nach der That gar nicht vor sich selbst, weil er nicht vom Augenblick überrascht worden ist, sondern weil er die sittlichen Mächte in sich völlig aufgelöst zu haben meint und dabei den Hohn gegen diejenigen hat, welche noch in dem Wahne der Anerkennung derselben leben. Er nennt sich freilich selbst Bösewicht und Teufel, aber er meint es damit nicht so ernstlich. Er nimmt diese Ausdrücke nur aus dem allgemeinen Sprachgebrauche auf und bezeichnet damit nur das, was die Welt nach hergebrachter Weise darunter versteht, ohne daß er diesen Vorstellungen darum eine objektive Wahrheit zuschriebe. Ja, er vermöchte sich im Grunde gar nicht einmal so zu benennen, wenn er den mit dem Namen verbundenen Inhalt auch wirklich, d. h. im objektiven Sinne, als Inbegriff menschlicher Verworfenheit anerkennte. Dies wäre ein unaufgelöster Widerspruch. So aber ist er in dieser Beziehung, die er selbst gibt, zugleich davon frei, die lastende Schwere dieser Begriffe zu empfinden, weil ihm das Sittliche vielmehr eine nur auf der Uebereinkunft und dem Herkommen beruhende als eine wirkliche und wahrhaftige geistige Macht zu sein scheint.“ Nach seiner Thronbesteigung und mit dem Morde der Prinzen gewinne das Verbrechen einen spezifisch anderen Charakter. Er stehe nicht mehr, wie im Beginn seiner Laufbahn, mit dem Humor über den Leidenschaften, an die er glauben machen wolle, er werde mehr von ungestümer Hast beherrscht, als daß er frei mit den Empfindungen schalte. Der Humor verstumme und weiche dem furchtbaren Ernst der andrängenden Wirklichkeit. Die Szene mit Buckingham bilde

vorhin aufgestellten Ansichten im Einzelnen zu erhärten. Dabei soll jedoch unser Augenmerk auch darauf gerichtet sein,

---

den Uebergang zu der inneren Zerstörung und dem Gemüthszerwürfnisse, dem jetzt Richard unaufhaltsam entgegenstürze, und welches den zweiten Theil der Charakterentwicklung bilde.

Die Erklärung, die Vischer und Rötscher dafür geben, daß Richards Charakter nach der Thronbesteigung sich theilweise anders darstellt als vorher, kann nicht als zutreffend bezeichnet werden. Richards Gewissen, das vorher abgestorben schien und sich nur in den Spielen seines Humors geäußert hatte, bricht nun, wo er in den Besitz der Krone gelangt ist, als *Vergeltungsfurcht* hervor; erst mit diesem Augenblicke ist die Schädigung fremder Interessen zu etwas Fertigem, Unumstößlichem geworden, daher ist dies auch der Zeitpunkt, wo die eine solche voraussetzende Furcht vor einer Wiedervergeltung von Seiten des Geschädigten hervortreten mußte. Diese aus dem Gewissen stammende Furcht läßt Richard des Errungenen nicht froh werden und bewirkt seine innere Zerrüttung, nicht aber das Fehlen des Humors und des Selbstgenusses bei den späteren Verbrechen. Wer könnte auch den Humor in der Begegnung Richards mit den ihm fluchenden „Schnickschnackweibern" und besonders in der Werbung um Elisabeth verkennen? Die Behauptung, daß der Humor Richards mit seiner Krönung zu Ende sei, ist ebensowenig richtig als die, daß in seinen früheren Verbrechen stets ein Moment des Selbstgenusses enthalten gewesen. — Rötscher (S. 42) drückt sich denn auch einmal so aus, die früheren Verbrechen hätten sämmtlich eine *positive Seite* dargeboten und zwar *theils* durch den Aufwand von List und Kraft, den sie in Anspruch nahmen, *theils* dadurch, daß sie selbst Schuldige trafen, die auf diese Weise zugleich für frühere Sünde büßten. Dies letztere ist aber doch etwas ganz Anderes als jener „Selbstgenuß"! Die Bemerkung Rötschers enthält übrigens einen Irrthum: wenn Richards Unthaten sich gegen selber Schuldige richten, so erhalten sie eine positive Seite bloß durch die *Reflexion des Zuschauers* und nur für diesen; für Richard würden sie sie aber nur dann erhalten, wenn er sich selber als Scherge des Gerichtes fühlte, der die Schuldigen strafen soll. — Richards als Vergeltungsfurcht zu Tage tretendes Gewissen wirkt so wie das der anderen unrechtmäßigen Herrscher Shakespeares (s. o. S. 233): es ist die Quelle seines Schreckensregiments und seiner verzweifelten Bemühungen, durch alle Mittel das Erreichte zu sichern, der Grund, weshalb er diejenigen, welche durch ihre Geburt dem Throne näher stehen als er — die Söhne Eduards und die Kinder des Klarence —,

ob die Theorie, aus der jene unseres Erachtens falsche Ansicht von Falstaffs Humor geflossen ist, sich in anderen Stücken als begründeter erweist.

I.

Ueber den moralischen Charakter des fetten Ritters kann nicht wohl ein Zweifel bestehen. Falstaff ist ein genialer Lump, der seine Verkommenheit durch seinen Reichthum an Witz und Laune verdeckt. Er ist gänzlich in Genußsucht versunken und abgestorben für jedes höhere Interesse; der Bauch ist sein Gott, sein Sinn geht nur auf gutes Essen und Trinken und die Freuden jener Liebe, welche durch Dortchen Lakenreißer vertreten wird — sein Streben richtet sich einzig darauf, diese Genüsse keinen Augenblick entbehren zu müssen. Wenn es diesem Zwecke gilt, hält ihn keine Rücksicht auf Ehre, Redlichkeit und Gewissen ab. Jedoch lassen Bequemlichkeit und Feigheit, durch hohes Alter und Fettleibigkeit noch gesteigert, ihn kein großes Verbrechen begehen. Höchstens führt er in Gesellschaft einen Raubanfall gegen harmlose Reisende aus, ergreift aber sofort, trotz doppelter Ueberzahl, die Flucht und gibt die kaum errungene Beute preis, wenn er nun selber angegriffen wird und es mit ernsten Gegnern zu thun zu haben glaubt. Ueberhaupt kann diese gewaltige Fleischmasse sich zu keiner energischen Anspannung mehr aufraffen. Falstaffs Stärke besteht dagegen im Betrügen, im Schwindeln, im Rupfen vertrauensseliger Gimpel. Den königlichen Befehl zur Aushebung von Rekruten mißbraucht er, um seinen Beutel mit Geld zu füllen; dem Kaufmann

---

beseitigt oder unschädlich macht und vermittelst einer Heirath mit der überlebenden Tochter Eduards seine schwächeren Thronansprüche durch ihre besseren zu stützen sucht. Seine tragische Verblendung beruht wie die Makbeths darin, daß er, um sich auf dem Thron zu erhalten, solche Mittel anwendet, welche ihn unfehlbar stürzen müssen, und daß er, je eifriger er bemüht ist sich zu erhalten, um so sicherer sein Verderben herbeiführt.

bleibt er die Waare, dem Wirth die Zeche schuldig, dumme Tröpfe, wie der Friedensrichter Schaal, oder beschränkte, gutmüthige Wesen, wie Frau Hurtig, liefern ihm das nöthige Baargeld. Jeden Augenblick müssen seine große Gewandtheit, sein naher Verkehr mit dem Prinzen, sein Ritterwort und seine Ritterwürde herhalten, um ihm neue Opfer zu ködern. Falstaff bringt es fertig, das ganze Vermögen der thörichten Frau Hurtig in Form von Sekt und Leckerbissen in seinen ungeheuren Wanst hinabwandern zu lassen — und dazu bedurfte es nichts weiter, als daß der Ritter ihr versprach, sie zur gnädigen Frau zu machen, und ihr gelegentlich ein freundliches Wort sagte.

In „Heinrich IV." führt Falstaff ein Schmarotzerdasein in der Gesellschaft des lebenslustigen Prinzen von Wales, dessen Spaßmacher er ebensosehr aus Neigung als zu seinem Vortheile spielt. Er vereinigt in sich die meisten Laster des Parasiten und des Miles gloriosus. Er ist feig, prahlerisch, verlogen und beinahe ohne jedes Gefühl für Scham und Ehre. Gegen den Prinzen zeigt er eine Mischung von Vertraulichkeit, unterwürfiger Schmeichelei und hochmüthiger Verachtung, welche er oft genug durchblicken läßt. Hinter ihrem Rücken lästert er auf seinen Gönner und seine Genossen, auch sucht er jeden von diesen, der ihm als Nebenbuhler bei dem Prinzen gefährlich werden könnte, anzuschwärzen und zu verdächtigen, während er sich selber immer in das hellste Licht zu stellen bemüht ist.

In den Dienst seiner Laster stellt nun Falstaff einen überlegenen Geist. Nie verliert er den Kopf, und wie er nie um Mittel zur Befriedigung seiner Genußsucht verlegen ist, so ist er es auch nie um Hinterthürchen und Ausflüchte, wenn es gilt, sich die Schwierigkeiten vom Halse zu schaffen, die ihm seine steten Verstöße gegen Gesetz und Sitte bereiten. Seine Erfindungskraft ist unerschöpflich, seine Phantasie wahrhaft grandios. Er ist der gewandteste Gegner, den es unmöglich ist zu Boden zu bringen: wenn er völlig überwunden

scheint, wird er durch eine unerwartete Wendung den Händen seines Siegers entschlüpfen und fester stehen als zuvor. Mehrere Eigenschaften machen ihn ungewöhnlich geschickt für eine Stellung, wie er sie bei Heinrich einnimmt. Er hat im höchsten Grade die Gabe, in jeder Gesellschaft, wo er ist, Heiterkeit zu verbreiten. Sein Witz und seine Laune versagen nie, stets hat er eine Schnurre vorräthig, um auf seine oder Anderer Kosten lachen zu machen, und er kann kaum etwas sagen, ohne daß dabei eine Lüge, eine Prahlerei, durch scherzhafte Schwüre oder Betheuerungen unterstützt, mit einfließe. Ueberdies besitzt der Ritter das groteskeste Aeußere, das ihn als bequemes Ziel für den Witz übermüthiger Spottvögel hinstellt. Falstaff selber, der Prinz, sowie die Uebrigen werden nie müde, über seinen ungeheuren Wanst zu witzeln, der ein so beredtes Zeugniß von seinem Schlemmerleben ablegt. So ist Falstaff, wie er einmal von sich rühmt (2. Th. I, 2, 11 f.), nicht nur selber witzig, sondern auch die Ursache, daß Andere Witz haben.

Vor allem aber zeichnet ihn ein glänzender Humor aus, in dessen Beleuchtung alle Dinge ein sonderbar verzerrtes, aber geistreich belustigendes Ansehen gewinnen. Seine Philosophie geht dahin, daß die Genüsse der Sinne das einzig Werthvolle vom Leben seien, und daß alle anderen Dinge nur soweit zu schätzen seien, als sie sich in solche Genüsse umsetzen ließen. Seine begeisterte Lobrede auf den Sekt, an dem er alle denkbaren guten Eigenschaften zu entdecken weiß, hat etwas von einem Kultus, einer Andacht an sich:

„Ein guter spanischer Sekt hat eine zweifache Wirkung an sich. Er steigt euch in das Gehirn, zertheilt da alle albernen, dummen und rohen Dünste, die es umgeben, macht es sinnig, schnell und erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme, der Zunge überliefert werden, was ihre Geburt ist, so wird vortrefflicher Witz daraus. Die zweite Eigenschaft unseres vortrefflichen Sekts ist die Erwärmung des Bluts, welches, zuvor kalt und ohne Bewegung, die Leber weiß und bleich läßt, was das Kennzeichen der Kleinmüthigkeit und Feigheit ist; aber der Sekt erwärmt es und

bringt es von den innern bis zu den äußersten Theilen in Umlauf. Er erleuchtet das Antlitz, welches wie ein Wachtfeuer das kleine Königreich, Mensch genannt, zu den Waffen ruft; und dann stellen sich alle die Insassen des Leibes und die kleinen Lebensgeister aus den Provinzen ihrem Hauptmann, dem Herzen, welches, durch dies Gefolge groß und aufgeschwellt, jegliche That des Muthes verrichtet. Und diese Tapferkeit kommt vom Sekt, so daß Geschicklichkeit in den Waffen nichts ist ohne Sekt, denn der setzt sie in Thätigkeit; und Gelehrtheit ist ein bloßer Haufe Goldes, von einem Teufel verwahrt, bis Sekt sie promoviert und in Gang und Gebrauch setzt. Wenn ich tausend Söhne hätte, der erste menschliche Grundsatz, den ich ihnen beibringen wollte, sollte sein, dünnes Getränke abzuschwören und sich dem Sekt zu ergeben." (2. Th. IV, 3, 103 ff.)

Den Begriff der Ehre zerfasert er dagegen so lange, bis sich herausstellt, daß sie ein Schein, ein Nichts sei, und daß Jeder, der klug ist, sich hüten müsse, ihretwegen ein Opfer zu bringen. Er sagt in der Schlacht bei Shrewsbury:

„Ehre beseelt mich vorzudringen. Wenn aber Ehre mich beim Vordringen entseelt? wie dann? Kann Ehre ein Bein ansetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? was ist diese Ehre? Luft. Eine feine Rechnung! Wer hat sie? Er, der Mittwochs starb? Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für die Toten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung gibt es nicht zu. Ich mag sie also nicht. Ehre ist also nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge: und so endigt mein Katechismus." (1. Th. V, 1, 131 ff.)

Falstaff besitzt den ganzen Verstandeshochmuth Jagos und glaubt wie dieser aus seiner größeren geistigen Gewandtheit das Recht ableiten zu können, die Einfalt und Gutmüthigkeit, wo und wie sie ihm auch entgegentreten mögen, rücksichtslos für sich auszubeuten. „Wenn der junge Gründling ein Köder für den alten Hecht ist, so sehe ich nach dem Naturrecht keinen Grund, warum ich nicht nach ihm schnappen sollte", erklärt er selber (2. Th. III, 2, 356 ff.), als er nach diesem Prinzip an dem Friedensrichter Schaal zu handeln beschließt. Er ist im Grunde eine ganz von Selbstsucht er-

füllte Natur. Wenn nur er genießen kann, mögen darüber die Hurtig an den Bettelstab gebracht, die Schaal und Stille geplündert, seine Pflichten gröblichst verletzt, jede Ordnung und jedes Recht mit Füßen getreten werden. Indessen kann man ihm nicht eigentlich Bosheit, sondern nur Genußsucht und Stumpfheit der höheren Gefühle zum Vorwurf machen. Er will nur immer herrlich und in Freuden leben und hierzu ist ihm jedes Mittel recht; aber er geht nicht eigentlich darauf aus, Jemanden Schaden zuzufügen. Er besitzt sogar eine gewisse Gutmüthigkeit[1] und würde schwerlich, wenn er

---

[1] Dieser Mangel an eigentlicher Bosheit bedingt es unseres Erachtens wesentlich, daß Falstaff trotz seiner vielen bedenklichen Handlungen so wenig unseren sittlichen Unwillen hervorruft. Hierüber finden wir in einer der geistvollsten Shakespeare-Schriften, in Morgans «Essay on the dramatic character of Sir John Falstaff» (Ausg. v. 1825, S. 195 ff.), die folgenden Bemerkungen:

„Ein Charakter, den wir, wenn wir ihn als im menschlichen Leben existirend betrachten, ganz mißbilligen würden, kann dennoch, wie man leicht einsehen wird, auf der Bühne in gewisse besondere Situationen gestellt werden und durch äußere Einflüsse vorübergehend in einer solchen Beleuchtung erscheinen, daß ein derartiger Charakter für einige Zeit sehr angenehm und unterhaltend wird, ja durch Eigenschaften, welche bei dieser Annahme bloße Zufälligkeiten sein würden, in höherem Grade ausgezeichnet scheint als ein anderer Charakter, welcher in Wirklichkeit diese Eigenschaften besäße, aber unter der Wirkung derselben Situation und derselben Einflüsse entstellt und in einer verschiedenen Form zu Tage träte.

„Von Falstaffs Lastern haben wir oft unter dem Namen von üblen Gewohnheiten gesprochen; — aber vielleicht ist der Leser nicht ganz gewahr geworden, wie lasterhaft er in der That ist; — er ist ein Räuber, ein Prasser, ein Betrüger, ein Trinker und ein Lügner; wollüstig, eitel, ruchlos, unverschämt und gottlos; — eine schöne Mischung, die ohne eine ganz ausgezeichnete Kochkunst dem Gerichte zu viel Beigeschmack (fumet) hätte mittheilen müssen. Es war ein kitzliches Unternehmen: diese Laster mußten nicht nur von einer besonderen Sorte sein, sondern sie mußten auch einerseits von jedem Anschein eines boshaften Beweggrundes und sogar von der Bethätigung jedes wie auch immer gearteten bösen Prinzipes bewahrt bleiben, was Widerwillen hervorgerufen haben würde — eine Empfindung, die nicht weniger als

im Ueberfluſſe wäre, ſeine Freunde darben laſſen. Als er in der Lage dazu zu ſein glaubt, iſt er gerne bereit, durch ſeine Fürſprache dem Friedensrichter Schaal ein hohes Amt zu verſchaffen.

Wie ſo Vielen, iſt auch unſerm Ritter ein reicher Geiſt mehr zu ſeinem ſittlichen Schaden als zu ſeinem ſittlichen

---

die Achtung dem Gelächter widerſtrebt; und andererſeits durfte auch in dem Zuſchauer nicht die Wahrnehmung oder auch nur Furcht einer verderblichen Wirkung aufkommen, was Kummer und Schrecken hervorbringt und nur der Tragödie eigentliches Gebiet iſt.

„Handlungen können, im ſtrengſten Verſtande, weder tugend- noch laſterhaft genannt werden. Dieſe Eigenſchaften oder Attribute kommen nur Handelnden zu und ſind, auch in Bezug auf ſie, von der Abſicht allein hergeleitet. Ich denke, daß alle Handlungen genau genommen ihrer eigenen Natur nach neutral heißen können, obwohl wir im gewöhnlichen Geſpräch und im Schreiben, wo Beſtimmtheit nicht erforderlich iſt, ſie häufig laſterhaft nennen, indem wir bei dieſen Gelegenheiten die Eigenſchaft von den Handelnden auf die Handlung übertragen; und oft nennen wir ſie böſe oder von verderblicher Wirkung, indem wir in gleicher Weiſe die Schädigungen, die zufällig aus gewiſſen Handlungen für das Leben, das Glück und den Vortheil menſchlicher Weſen erfolgen, auf die natürliche — ſei es moraliſche oder phyſiſche — Wirkung der Handlungen ſelber übertragen: das eine Licht wird auf ſie durch die Abſicht, in welcher, wie ich glaube, alle moraliſche Schändlichkeit beſteht, das andere durch die Wirkung geworfen: wenn daher ein dramatiſcher Schriftſteller gewiſſe Vorkehrungen gebraucht, um die laſterhafte Abſicht ſo viel als möglich von unſerer Kenntniß fernzuhalten und uns außerdem merken zu laſſen, daß keine ſchlimme Wirkung folgt, ſo kann er Handlungen mit ſehr laſterhaften Triebfedern ohne einen eigentlich ſchlimmen Eindruck als bloße Unangemeſſenheiten und als die Wirkung von bloßem Humor hingehen laſſen; — Worte, welche, wenn von menſchlichem Betragen gebraucht, wie ich glaube, angewandt werden, um vieles zu verdecken, was eine weit härtere Bezeichnung verdienen kann.“

Die Schrift Morgans ſucht hauptſächlich zu beweiſen, daß Falſtaff kein Feigling ſei. Wir geſtehen, daß uns die geiſtreichen, nur manchmal etwas ſophiſtiſchen Ausführungen über dieſen Punkt nicht zu überzeugen vermochten. Im Uebrigen hat die ganze Frage, ob Falſtaff muthig iſt oder nicht, für uns nur ein nebenſächliches Intereſſe, da uns vornehmlich eine andere Seite von Falſtaffs Charakter beſchäftigt.

Besten gegeben. Denn er hat allmählich jede bessere Regung damit wegzuwitzeln gelernt und sich so immer mehr in seinem Laster verhärtet.[1] Allein er erreicht mit seiner Philosophie nicht, daß er sich nun auch wirklich hoch über allem Großen und Edlen erblicke — vielmehr fühlt er sich ihm gegenüber in seiner ganzen Erbärmlichkeit. Allem Ernste weicht er daher geflissentlich aus oder, wo er ihn trifft, sucht er ihn ins Scherzhafte und Lächerliche zu verkehren. Mit seinen Narrenspossen und Hanswurststreichen glaubt er sich über den Ernst des Lebens wegsetzen zu können, wenn er über die höchsten und gewichtigsten Dinge gewitzelt hat, so möchte er sie damit abgethan wissen.

Eine Vereinigung solcher Eigenschaften war ganz geeignet, einen hochbegabten, aber ausgelassenen und jugendlich überschäumenden Menschen wie den Prinzen Heinrich anzuziehen, den die Langeweile der Staatsrathsgeschäfte, der lästige Zwang der Konvenienz und das Mißtrauen seines Vaters aus der königlichen Nähe bannen: dieses Mißtrauen zwingt ihn auch, einen Kreis aufzusuchen und sich einem Thun und Treiben hinzugeben, das dem Argwohn des, wie alle Shakespeareschen Usurpatoren, von dem Gewissen verstörten Fürsten wenig Anlaß bieten kann.[2]

---

[1] Der Leser erinnert sich aus „Hamlet" der Stelle, wo Hamlet vor seiner Mutter von jenen schmeichelnden Salben spricht, welche, der wunden Seele aufgelegt, die eiternde Stelle nur obenhin verharschen machen, während darunter das Uebel immer tiefer frißt. Hamlet IV, 4. 145 ff.

[2] Die Kritiker unterlassen darauf hinzuweisen, daß das gespannte Verhältniß zu seinem Vater eine der wichtigsten Ursachen ist, welche den Prinzen vom Hofe und in die Gesellschaft Falstaffs treiben. Bulthaupt bemerkt S. [illegible] „Wie er in diese Gesellschaft gelangt? Man fragt, was soll er bei Hofe? Sein heißes Blut schlägt nicht im Takte der Konvenienz. Es muß sich austoben und wo kann es das? Seinem Vater ist er in seiner Ueberhaupt der Weg der glatten Verstellung ist nicht der seine." Gewiß, aber er muß noch aus einem anderen Grunde die Nähe des Königs meiden. Es ist bösen Zungen gelungen.

Wenden wir uns nun dazu, Falſtaff in einigen Situationen zu betrachten, wo ſein Charakter ſich in bedeutſamer

---

bei dem argwöhniſchen König den Verdacht zu erwecken, daß Prinz Heinrich nach der Krone ſtrebe und ſelbſt dem Leben ſeines Vaters nachſtelle. Vielleicht hat ſich auch der lebhafte und unbedachte Jüngling einmal Worte oder Handlungen zu Schulden kommen laſſen, welche in ungünſtigem Sinne gegen ihn ausgebeutet werden konnten. Heinrich hegt wohl die kindlichſten Geſinnungen, und, Falſtaff muß es mit einem Loch im Kopfe büßen, daß er in Heinrichs Gegenwart ſeinen Vater mit einem Kantor von Windſor verglichen; wie unterwürfig und voll echter Demuth tritt er nicht bei jeder Gelegenheit dem König gegenüber, deſſen ungerechter Argwohn bei manchem anderen Sohne die Liebe zerſtört und ihn verſtockt gemacht hätte! Aber es widerſtrebt Heinrichs Gefühl durchaus, der hierin Kordelia ähnelt, eine Liebe zu zeigen, die man doch nicht für wahr halten würde. Ueberdies würde er bei einem Manne, bei dem ein Verdacht ſo ſchwer zu zerſtreuen iſt wie bei dem König (man vgl. nur 2. Th. IV, 4, 225 ff. mit 1. Th. V, 4, 48 ff.), durch geſchäftigen Eifer, ſich das verlorene Vertrauen zurückzugewinnen, nur noch mehr aufgefallen ſein und höchſtens erreicht haben, daß er ihn für einen Heuchler gehalten hätte. Heinrich verſchließt daher ſeine Empfindung doppelt ängſtlich vor den Augen der Welt und kämpft gegen jenen Verdacht gar nicht an. Er begnügt ſich, ihn durch die That zu widerlegen, indem er ſeinen Vater in der Schlacht bei Shrewsburg vor dem Schwerte des Douglas rettet:

König Heinrich.

„Du haſt gelöſet die verlorne Meinung
Und dargethan, mein Leben ſei dir theuer,
Da du ſo edle Rettung mir gebracht.

Prinz Heinrich.

O Himmel! wie mir die zu nahe thaten,
Die ſtets geſagt, ich laur' auf Euren Tod!
Wär' das, ſo konnt' ich ja gewähren laſſen
Die freche Hand des Douglas über Euch,
Die Euch ſo ſchleunig hätte weggerafft
Als alle gift'gen Tränke in der Welt,
Und Eurem Sohn Verräthermüh' erſpart." (1. Th. V, 4, 48 ff.)

Heinrichs durch und durch wahrer Natur iſt nichts ſo zuwider als ein Heuchler zu ſcheinen; er will lieber für unkindlich als für einen ſolchen gehalten werden. Als ſein Vater ſchwer krank iſt und Heinrich darüber innigen Schmerz fühlt, darf er nicht, wie ein anderer guter Sohn, ſeinen Kummer an den Tag thun, da die meiſten ihn nicht für wahr halten würden; ſtatt deſſen geht er in die Schenke zu den Poins und Falſtaff:

Weiſe äußert. Wir gehen dabei von den Darlegungen Rötſchers über unſern Helden aus.

II.

Rötſcher behauptet — im Weſentlichen ſtimmt Viſcher[1] mit ihm überein, und Beide führen nur einen Gedanken Hegels weiter — Falſtaff ſei eine komiſche Figur nicht nur für Andere, ſondern auch für ſich ſelbſt. Er ſei nicht in ſeine Verkehrtheiten, Thorheiten, Schwächen und Gebrech-

---

Poins. „Wie ſchlecht paßt ſich's, daß Ihr ſo müßige Reden führt, nachdem Ihr ſo ſchwer gearbeitet habt! Sagt mir, wie viel junge Prinzen würden das wohl thun, deren Väter ſo krank wären als Eurer gegenwärtig iſt?

Prinz Heinrich. Soll ich dir etwas ſagen, Poins?

Poins. Ja wahrhaftig; und daß es nur etwas vortrefflich Gutes iſt.

Prinz Heinrich. Es reicht hin, für witzige Köpfe, die nicht beſſer ſind als du.

Poins. Nur zu; ich bin ſchon auf etwas gerüſtet, das Ihr ſagen wollt.

Prinz Heinrich. Gut, ich ſage dir alſo, es ſchickt ſich nicht für mich, traurig zu ſein, da mein Vater krank iſt; wiewohl ich dir ſagen kann, als Einem, den es mir in Ermangelung eines Beſſeren beliebt meinen Freund zu nennen, ich könnte traurig ſein und recht im Ernſte traurig.

Poins. Schwerlich bei einer ſolchen Veranlaſſung.

Prinz Heinrich. Bei dieſer Rechten, du denkſt, ich ſtünde eben ſo ſtark in des Teufels Buch als du und Falſtaff wegen Halsſtarrigkeit und Verſtocktheit. Das Ende wird's ausweiſen. Ich ſage dir aber, mein Herz blutet innerlich, daß mein Vater ſo krank iſt, und daß ich ſo ſchlechten Umgang halte, wie du biſt, hat mich mit gutem Grunde aller äußern Bezeigung des Kummers verluſtig gemacht.

Poins. Aus welchem Grunde?

Prinz Heinrich. Was würdeſt du von mir denken, wenn ich weinte?

Poins. Ich würde denken, du ſeiſt der fürſtlichſte Heuchler.

Prinz Heinrich. Das würde Jedermanns Gedanke ſein, und du biſt ein geſegneter Burſch, daß du denkſt, wie Jedermann denkt; keines Menſchen Gedanken auf der Welt halten ſich mehr auf der Heerſtraße als deine. Wirklich würde Jedermann denken, ich ſei ein Heuchler." (2. Th. II, 2, 31 ff.)

Es liegt uns ferne, zu behaupten, daß nicht ein gut Theil jugendlicher Lebensluſt und echter Freude an einem derben Spaß mitgewirkt, als Heinrich ſich an Falſtaff anſchloß. Aber ohne jenes Mißtrauen des Königs, das aus ſeinem Schuldbewußtſein immer friſche Nahrung zieht, würde die Entfremdung zwiſchen Vater und Sohn und die Schwierigkeit einer dauernden Verſtändigung zwiſchen beiden ſo nie groß geworden ſein. Nach einem ſolchen Beweiſe von Kindesliebe, wie ihn Heinrich bei Shrewsbury gegeben, ſehen wir ja die alte Voreingenommenheit des Königs gegen den Prinzen alsbald wieder aufleben.

[1] „Aeſthetik" I, 388. 394. 400. 462.

lichkeiten verſenkt, wobei die Verhältniſſe und Konflikte erſt ſeine komiſche Natur ans Licht brächten, ſondern er bringe mit dem vollſten Bewußtſein von Anfang an den ganzen Umfang ſeiner ſinnlichen Luſt und alle ſeine Untugenden ins Gefecht und führe dadurch die komiſchen Situationen mit Freiheit herbei. „Seine innerſte Natur geht auf die Auflöſung alles Ernſtes des Lebens, aller Leidenſchaft, aller Affekte, welche den Menſchen unter ihre Herrſchaft bringen, ihn beſchränken und ihm die volle Freiheit des Gemüthes rauben.“ Falſtaff ſei die Ironie über jede den Menſchen wahrhaft ergreifende Beſtimmtheit. „Ruhm, Ehre, Edelmuth, Gemeinſinn, dies Alles ſind Mächte, welche er vermittelſt ſeines Humors vernichtet, weil ſie ihm jenes ſelige Behagen, jene ſchrankenloſe Freiheit des Gemüths aufheben, worin ihm der Werth des Lebens beruht.“ Wenn er Tugenden erheuchle, ſo dürfe man nimmermehr darin das proſaiſche und ernſthafte Streben erblicken, Andere von der Wahrheit dieſer Tugenden zu überzeugen. Man degradire ihn damit zu einem proſaiſchen und ſelbſt ungeſchickten Prahler, der nicht einmal ſo viel Geiſt habe, über den Widerſpruch ſeiner Mittel zu ſeinen Zwecken ein ſicheres Bewußtſein zu haben.[1] In denjenigen Wendungen, durch welche er etwa ſeinen Heldenmuth und ſeinen ritterlichen Sinn in ein helles Licht zu ſtellen verſuche, zeige er ſich zugleich durch ſeinen Humor über ein ſolches Streben erhaben und löſe den Ernſt ſolchen Beginnens ununterbrochen auf. („Shakeſpeare“ S. 69 ff.)

---

[1] Dieſer Widerſpruch der Mittel des Helden zu ſeinen Zwecken bringt die meiſten tragiſchen Situationen hervor, — Merope, die im Begriff iſt, in dem vermeinten Mörder ihres Sohnes dieſen Sohn ſelber zu ermorden, die Helden der Leidenſchaftstragödien, vornehmlich der Shakeſpeareſchen, und unzählige andere gehören hierher —, er findet ſich aber auch in den meiſten Komödien. Und alle dieſe tragiſchen und komiſchen Perſonen haben nicht ſo viel Geiſt, über den Widerſpruch ihrer Mittel zu ihren Zwecken ein ſicheres Bewußtſein zu haben!

Wenn Rötscher's Bestimmung ihre Richtigkeit hätte, so würde damit eine wesentliche Unterscheidung unter Shakspeare's Personen wegfallen. Denn das volle und klare Bewußtsein über sich selbst, welches seine Darstellung voraussetzt, diese Objectivität seiner Gefühle und Handlungen, welche man lächerlich zu finden und somit bereits zu belachen vermag, [illegible] ganz und gar nur der Natur der Shakspeare'schen Personen, welche rein und in ihrer Entwicklung befangen sind, aber kein solches kritisches Bewußtsein über sich selber haben, deren ganzes Wesen überhaupt auf einem Punkte, durch keinen Strahl des Denkens über sich selber erhellten Grunde ruht. Eine solche freie Betrachtung des eigenen Selbst, zu der sich die dichterischen Personen erheben, würde weit mehr der Art mancher Franzosen, wie wir sie später kennen lernen werden, als der Shakspeare's gemäß sein.

Nur im Vorbeigehen können wir hier eine Frage in Betreff der Hegelschen Theorie des Subjectiv-Komischen aufwerfen, die nämlich, ob das sich selber als komisch empfindende und belachende Subject auch für den Zuschauer komisch sei, überhaupt ähnlich auf diesen zu wirken vermöge wie das unmittelbar komisch erscheinende Subject? Zweifellos kann der in Thorheit versenkte Mensch, der sie für Klugheit hält, auf diese vermeinte Klugheit sich etwas zu Gute thut und sich vielleicht immer mehr in seinem Wahn befestigt, Anlaß zu den komischsten Situationen geben. Ist dies aber auch noch bei demjenigen der Fall, der seine als solche erkannte Lächerlichkeit belacht und sich daran freut, oder ist ein solcher Mensch nicht vielmehr albern und abgeschmackt? Werden nicht die Schwächen und Verkehrtheiten eines Menschen eben dadurch, daß er sie selber als solche erkennt und in heiterer Betrachtung derselben verweilt, zu etwas ganz und gar Absichtsvollem, Bewußtem und Gemachtem, das eher alles Andere als Heiterkeit erregt? Wird nicht die Freude an ihnen zu einem widerwärtigen Liebkosen und Kokettiren mit der eigenen Schwäche und Thorheit?

Eine ſolche Frage iſt um ſo mehr bei Falſtaff am Platz, auf den ſich jene Theorie des Subjektiv-Komiſchen ſo gern beruft, als gerade die Szenen, in welchen Falſtaff am komiſchſten erſcheint, ſolche ſind, in denen er unzweifelhaft nicht ſubjektiv komiſch iſt.

Die komiſche Wirkung, die der Dichter mit Falſtaff erzielt, wird durch mancherlei Urſachen bewirkt und läßt ſich daher, wie auch bei anderen Shakeſpeareſchen Perſonen, nicht auf eine einfache Formel zurückführen. — Shakeſpeare verwendet nämlich, weit häufiger als andere Luſtſpieldichter, beiſpielsweiſe Molière, außer der komiſchen Charakterdispoſition, der reichſten Quelle des Lächerlichen, noch manche andere Mittel, um ſeinen Perſonen einen komiſchen Anſtrich zu geben. Falſtaffs Fettbauch, Bardolphs rothe Naſe, ſolche Eigenheiten wie das gedankenloſe Wiederholen einzelner Worte und Phraſen bei dem Friedensrichter Schaal oder die ſich in Weitläufigkeiten verlierende Geſchwätzigkeit der Frau Hurtig, deren Gedächtniß nicht, wie ein durch Abſtraktionen geſchultes, aus den Vorgängen, deren Zeuge ſie war, einzelne wichtige Thatſachen auswählt, um dieſe zu behalten, ſondern dieſe Vorgänge ſelber mit allen begleitenden Umſtänden in ſich aufnimmt und jeden Augenblick wiederzugeben bereit iſt, mögen als Beiſpiele aus „Heinrich IV." angeführt werden. —

1. In nicht wenigen der Fälle, in denen Rötſcher eine Beſtätigung ſeiner Theorie ſieht, liegt nichts weiter vor, als daß Falſtaff ſich hier als ein profeſſioneller Spaßmacher zeigt, der weiß, daß man ſeine Geſellſchaft der Unterhaltung wegen pflegt, und deshalb ſeinen Kunden immer Gelegenheit, ſich zu beluſtigen, geben will. Wie er ſich zu dem Zwecke öfters anſtelle, ſpricht Falſtaff ſelber einmal aus. Nach ſeinem Aufenthalt bei dem Friedensrichter Schaal hofft er, daß dieſer gründlich lächerliche Geſelle ihm reichlich Stoff bieten werde, um auf lange hinaus den Prinzen in ſtetem Gelächter zu erhalten. „O, es iſt viel, bemerkt er dabei, was eine Lüge

füllte Natur. Wenn nur er genießen kann, mögen darüber die Hurtig an den Bettelstab gebracht, die Schaal und Stille geplündert, seine Pflichten gröblichst verletzt, jede Ordnung und jedes Recht mit Füßen getreten werden. Indessen kann man ihm nicht eigentlich Bosheit, sondern nur Genußsucht und Stumpfheit der höheren Gefühle zum Vorwurf machen. Er will nur immer herrlich und in Freuden leben und hierzu ist ihm jedes Mittel recht; aber er geht nicht eigentlich darauf aus, Jemanden Schaden zuzufügen. Er besitzt sogar eine gewisse Gutmüthigkeit[1] und würde schwerlich, wenn er

[1] Dieser Mangel an eigentlicher Bosheit bedingt es unseres Erachtens wesentlich, daß Falstaff trotz seiner vielen bedenklichen Handlungen so wenig unseren sittlichen Unwillen hervorruft. Hierüber finden wir in einer der geistvollsten Shakespeare-Schriften, in Morgans «Essay on the dramatic character of Sir John Falstaff» (Ausg. v. 1825, S. 195 ff.), die folgenden Bemerkungen:

„Ein Charakter, den wir, wenn wir ihn als im menschlichen Leben existirend betrachten, ganz mißbilligen würden, kann dennoch, wie man leicht einsehen wird, auf der Bühne in gewisse besondere Situationen gestellt werden und durch äußere Einflüsse vorübergehend in einer solchen Beleuchtung erscheinen, daß ein derartiger Charakter für einige Zeit sehr angenehm und unterhaltend wird, ja durch Eigenschaften, welche bei dieser Annahme bloße Zufälligkeiten sein würden, in höherem Grade ausgezeichnet scheint als ein anderer Charakter, welcher in Wirklichkeit diese Eigenschaften besäße, aber unter der Wirkung derselben Situation und derselben Einflüsse entstellt und in einer verschiedenen Form zu Tage träte.

„Von Falstaffs Lastern haben wir oft unter dem Namen von üblen Gewohnheiten gesprochen; — aber vielleicht ist der Leser nicht ganz gewahr geworden, wie lasterhaft er in der That ist; — er ist ein Räuber, ein Prasser, ein Betrüger, ein Trinker und ein Lügner; wollüstig, eitel, ruchlos, unverschämt und gottlos; — eine schöne Mischung, die ohne eine ganz ausgezeichnete Kochkunst dem Gerichte zu viel Beigeschmack (kamet) hätte mittheilen müssen. Es war ein kitzliches Unternehmen: diese Laster mußten nicht nur von einer besonderen Sorte sein, sondern sie mußten auch einerseits von jedem Anschein eines boshaften Beweggrundes und sogar von der Bethätigung jedes wie auch immer gearteten bösen Prinzipes bewahrt bleiben, was Widerwillen hervorgerufen haben würde — eine Empfindung, die nicht weniger als

im Ueberfluſſe wäre, ſeine Freunde darben laſſen. Als er in der Lage dazu zu ſein glaubt, iſt er gerne bereit, durch ſeine Fürſprache dem Friedensrichter Schaal ein hohes Amt zu verſchaffen.

Wie ſo Vielen, iſt auch unſerm Ritter ein reicher Geiſt mehr zu ſeinem ſittlichen Schaden als zu ſeinem ſittlichen

---

die Achtung dem Gelächter widerſtrebt; und andererſeits durfte auch in dem Zuſchauer nicht die Wahrnehmung oder auch nur Furcht einer verderblichen Wirkung aufkommen, was Kummer und Schrecken hervorbringt und nur der Tragödie eigentliches Gebiet iſt.

„Handlungen können, im ſtrengſten Verſtande, weder tugend- noch laſterhaft genannt werden. Dieſe Eigenſchaften oder Attribute kommen nur Handelnden zu und ſind, auch in Bezug auf ſie, von der Abſicht allein hergeleitet. Ich denke, daß alle Handlungen genau genommen ihrer eigenen Natur nach neutral heißen können, obwohl wir im gewöhnlichen Geſpräch und im Schreiben, wo Beſtimmtheit nicht erforderlich iſt, ſie häufig laſterhaft nennen, indem wir bei dieſen Gelegenheiten die Eigenſchaft von den Handelnden auf die Handlung übertragen; und oft nennen wir ſie böſe oder von verderblicher Wirkung, indem wir in gleicher Weiſe die Schädigungen, die zufällig aus gewiſſen Handlungen für das Leben, das Glück und den Vortheil menſchlicher Weſen erfolgen, auf die natürliche — ſei es moraliſche oder phyſiſche — Wirkung der Handlungen ſelber übertragen: das eine Licht wird auf ſie durch die Abſicht, in welcher, wie ich glaube, alle moraliſche Schändlichkeit beſteht, das andere durch die Wirkung geworfen: wenn daher ein dramatiſcher Schriftſteller gewiſſe Vorkehrungen gebraucht, um die laſterhafte Abſicht ſo viel als möglich von unſerer Kenntniß fernzuhalten und uns außerdem merken zu laſſen, daß keine ſchlimme Wirkung folgt, ſo kann er Handlungen mit ſehr laſterhaften Triebfedern ohne einen eigentlich ſchlimmen Eindruck als bloße Unangemeſſenheiten und als die Wirkung von bloßem Humor hingehen laſſen; — Worte, welche, wenn von menſchlichem Betragen gebraucht, wie ich glaube, angewandt werden, um vieles zu verdecken, was eine weit härtere Bezeichnung verdienen kann.“

Die Schrift Morgans ſucht hauptſächlich zu beweiſen, daß Falſtaff kein Feigling ſei. Wir geſtehen, daß uns die geiſtreichen, nur manchmal etwas ſophiſtiſchen Ausführungen über dieſen Punkt nicht zu überzeugen vermochten. Im Uebrigen hat die ganze Frage, ob Falſtaff muthig iſt oder nicht, für uns nur ein nebenſächliches Intereſſe, da uns vornehmlich eine andere Seite von Falſtaffs Charakter beſchäftigt.

unbeholfener Geſelle ſich unter der Laſt ſeines Körpergewichtes abkeucht, komiſch wird es, wenn er dies unfreiwillig thut, und gar, wie hier, infolge einer luſtigen Verſchwörung — immer vorausgeſetzt, daß wir ihm ein ſolches Mißgeſchick von Herzen gönnen —, und es wird um ſo komiſcher, je mehr er ſich darüber ärgert und darüber ſchimpft. Wenn nachher Heinrich und Poins die Geſellſchaft Falſtaffs, welche ſoeben die Reiſenden ausgeplündert, in die Flucht ſchlagen und ihnen ihre Beute entreißen, ſo kommen noch mehrere andere Faktoren ins Spiel, um die komiſche Wirkung zu erhöhen. Falſtaff, der zuerſt das Fehlen jener beiden für einen Ausfluß der Feigheit anſieht und ſich im Vergleich zu ihnen ſehr tapfer dünkt, wird durch dieſen Irrthum ſchon lächerlich, er ſpannt aber auch zugleich unſere komiſche Erwartung auf den Augenblick, wo dieſe Feigheit ſich in ihrem wahren Lichte zeigen wird. Dieſer Augenblick tritt ein, als Falſtaff von den vermeinten Memmen, ſelbviert von zweien, in die Flucht gejagt und beraubt wird und dabei glaubt, es handle ſich hierbei um einen ernſten Ueberfall von wirklichen Räubern, nicht aber, wie wir dies wiſſen, um einen Schelmenſtreich von Freunden. Die komiſche Wirkung wird weſentlich dadurch bedingt, daß es Falſtaff mit ſeiner Ueberzeugung von der Feigheit jener beiden und ſeiner Furcht vor den vermeinten Räubern bitterer Ernſt, nicht etwa bloßer Spaß iſt.[1]

Etwas Aehnliches finden wir ſpäter, wenn Falſtaff in der Schenke das Gadshiller Abenteuer erzählen wird. Er hat den ihm geſpielten Streich noch nicht durchſchaut und hofft daher, nicht nur durch einen glänzenden Bericht die eigene ſchmähliche Flucht zu bemänteln, ſondern ſich auch den Nimbus eines großen Helden zu geben und damit die Feiglinge

[1] Prinz Heinrich.
„Die Diebe ſind zerſtreut und ſo beſeſſen
Von Furcht, daß ſie ſich nicht zu treffen wagen;
Ein jeder hält den Freund für einen Häſcher."
(1. Th. II, 2, 112 ff.)

Heinrich und Poins zu demüthigen.[1] Deshalb wettert er ununterbrochen auf die feigen Memmen, indem er die beiden recht armesündermäßig behandelt, und bemüht sich, die Preisgabe der kaum errungenen Beute an die zwei Steifleinenen zu einer ungeheuren Waffenthat aufzubauschen. Falstaff handelt hier im Wahne, der Schlaue zu sein und zu imponiren, während er doch in seiner ganzen Erbärmlichkeit erkannt ist. Sein Beginnen ist nicht nur völlig fruchtlos, sondern muß auch zu einer um so beschämenderen Entlarvung führen, je mehr er sich Mühe gibt, sich selber als recht groß und tapfer hinzustellen. Was haben wir hier anders als das „prosaische und ernsthafte Streben, andere von der Wahrheit seiner Tugend zu überzeugen"? Wird er hier nicht komisch durch eine Selbsttäuschung, dadurch also, daß er „nicht einmal so viel Geist hat, über den Widerspruch seiner Mittel zu seinen Zwecken ein sicheres Bewußtsein zu haben", was ihn nach Rötscher zu einem „prosaischen und selbst ungeschickten Prahler" stempelt?[2] Es zeigt sich bei Falstaff alles

---

[1] Falstaff hat so viel äußere Zeugnisse für seine Heldenthaten beigebracht — die Stöße in seinem Wams, den durchhauenen Schild, den wie eine Handsäge zerhackten Degen —, daß er sicher glaubt, Niemand könne an seiner bei dieser Gelegenheit bewiesenen Tapferkeit zweifeln. Wie er daher dazu übergeht, eine ins Einzelne gehende Beschreibung zu liefern, ist er auch gar nicht bemüht, im Interesse seiner Glaubhaftigkeit jeden Widerspruch ängstlich zu vermeiden. Wie es echten Lügnern so häufig begegnet, geht seine Einbildungskraft mit ihm durch, während des Erzählens selber schwellen seine Lügen immer mehr an, überdies kommt er durch seine Aktion — „Du kennst meine Parade; so lag ich, und so führte ich meine Klinge" — noch mehr in Feuer, so daß er sich in diesem Augenblicke selber als der große Held erscheint, den er spielt. Im Uebrigen hat Falstaff, theils in seiner Eigenschaft als Possenreißer, theils um sein Gewissen zu beschwichtigen, sich so daran gewöhnt, alle Dinge zu verzerren, daß er, selbst wenn er wollte, keinen sich sachlich und nüchtern anhörenden Bericht geben könnte.

[2] Das Wort „prosaisch" spielt bei Rötscher eine große Rolle. Hegel hatte schon („Aesthetik" III, 576) das „Prosaische" der Molièreschen Komödie darin sehen wollen, daß hier die Personen

unbeholfener Geſelle ſich unter der Laſt ſeines Körpergewichtes abkeucht, komiſch wird es, wenn er dies unfreiwillig thut, und gar, wie hier, infolge einer luſtigen Verſchwörung — immer vorausgeſetzt, daß wir ihm ein ſolches Mißgeſchick von Herzen gönnen —, und es wird um ſo komiſcher, je mehr er ſich darüber ärgert und darüber ſchimpft. Wenn nachher Heinrich und Poins die Geſellſchaft Falſtaffs, welche ſoeben die Reiſenden ausgeplündert, in die Flucht ſchlagen und ihnen ihre Beute entreißen, ſo kommen noch mehrere andere Faktoren ins Spiel, um die komiſche Wirkung zu erhöhen. Falſtaff, der zuerſt das Fehlen jener beiden für einen Ausfluß der Feigheit anſieht und ſich im Vergleich zu ihnen ſehr tapfer dünkt, wird durch dieſen Irrthum ſchon lächerlich, er ſpannt aber auch zugleich unſere komiſche Erwartung auf den Augenblick, wo dieſe Feigheit ſich in ihrem wahren Lichte zeigen wird. Dieſer Augenblick tritt ein, als Falſtaff von den vermeinten Memmen, ſelbviert von zweien, in die Flucht gejagt und beraubt wird und dabei glaubt, es handle ſich hierbei um einen ernſten Ueberfall von wirklichen Räubern, nicht aber, wie wir dies wiſſen, um einen Schelmenſtreich von Freunden. Die komiſche Wirkung wird weſentlich dadurch bedingt, daß es Falſtaff mit ſeiner Ueberzeugung von der Feigheit jener beiden und ſeiner Furcht vor den vermeinten Räubern bitterer Ernſt, nicht etwa bloßer Spaß iſt.[1]

Etwas Aehnliches finden wir ſpäter, wenn Falſtaff in der Schenke das Gadshiller Abenteuer erzählen wird. Er hat den ihm geſpielten Streich noch nicht durchſchaut und hofft daher, nicht nur durch einen glänzenden Bericht die eigene ſchmähliche Flucht zu bemänteln, ſondern ſich auch den Nimbus eines großen Helden zu geben und damit die Feiglinge

[1] Prinz Heinrich.
„Die Diebe ſind zerſtreut und ſo beſeſſen
Von Furcht, daß ſie ſich nicht zu treffen wagen;
Ein jeder hält den Freund für einen Häſcher."
(1. Th. II, 2, 112 ff.)

Heinrich und Poins zu demüthigen.[1] Deshalb wettert er ununterbrochen auf die feigen Memmen, indem er die beiden recht armesündermäßig behandelt, und bemüht sich, die Preisgabe der kaum errungenen Beute an die zwei Steifleinenen zu einer ungeheuren Waffenthat aufzubauschen. Falstaff handelt hier im Wahne, der Schlaue zu sein und zu imponiren, während er doch in seiner ganzen Erbärmlichkeit erkannt ist. Sein Beginnen ist nicht nur völlig fruchtlos, sondern muß auch zu einer um so beschämenderen Entlarvung führen, je mehr er sich Mühe gibt, sich selber als recht groß und tapfer hinzustellen. Was haben wir hier anders als das „prosaische und ernsthafte Streben, andere von der Wahrheit seiner Tugend zu überzeugen"? Wird er hier nicht komisch durch eine Selbsttäuschung, dadurch also, daß er „nicht einmal so viel Geist hat, über den Widerspruch seiner Mittel zu seinen Zwecken ein sicheres Bewußtsein zu haben", was ihn nach Rötscher zu einem „prosaischen und selbst ungeschickten Prahler" stempelt?[2] Es zeigt sich bei Falstaff alles

---

[1] Falstaff hat so viel äußere Zeugnisse für seine Heldenthaten beigebracht — die Stöße in seinem Wams, den durchhauenen Schild, den wie eine Handsäge zerhackten Degen —, daß er sicher glaubt, Niemand könne an seiner bei dieser Gelegenheit bewiesenen Tapferkeit zweifeln. Wie er daher dazu übergeht, eine ins Einzelne gehende Beschreibung zu liefern, ist er auch gar nicht bemüht, im Interesse seiner Glaubhaftigkeit jeden Widerspruch ängstlich zu vermeiden. Wie es echten Lügnern so häufig begegnet, geht seine Einbildungskraft mit ihm durch, während des Erzählens selber schwellen seine Lügen immer mehr an, überdies kommt er durch seine Aktion — „Du kennst meine Parade; so lag ich, und so führte ich meine Klinge" — noch mehr in Feuer, so daß er sich in diesem Augenblicke selber als der große Held erscheint, den er spielt. Im Uebrigen hat Falstaff, theils in seiner Eigenschaft als Possenreißer, theils um sein Gewissen zu beschwichtigen, sich so daran gewöhnt, alle Dinge zu verzerren, daß er, selbst wenn er wollte, keinen sich sachlich und nüchtern anhörenden Bericht geben könnte.

[2] Das Wort „prosaisch" spielt bei Rötscher eine große Rolle. Hegel hatte schon („Aesthetik" III, 576) das „Prosaische" der Molièreschen Komödie darin sehen wollen, daß hier die Personen

andere eher als ein Selbſtgenuß und ein Lachen darüber, daß er komiſch geworden iſt.[1] Vielmehr ſchämt er ſich der kläglichen Rolle, die er bei der ganzen Sache geſpielt, er will nicht mehr an die Gadshiller Affaire erinnert ſein, ja, er deutet an, daß ſie ihm ſehr viel zugeſetzt habe.[2]

Nichts Anderes finden wir auch bei den übrigen Selbſttäuſchungen und -verblendungen, deren Opfer Falſtaff wird,[3]

---

objektiv komiſch ſeien, daß es ihnen mit ihren Zwecken bitterer Ernſt ſei, ſie daher nicht ſelber frei mitlachen könnten. Molières Perſonen können ſich über ihre „Proſa“ mit dem Don Quijote und den Perſonen Holbergs tröſten, zahlreiche unter Shakeſpeares Figuren, welche unzweifelhaft hierher gehören, gar nicht einmal mitgerechnet.

[1] Die folgende Aeußerung Viſchers, deſſen Entwicklung des Komiſchen doch eigens auf unſeren Ritter zugeſchnitten ſcheint, paßt demnach auch nicht auf ihn:

„Die Erfahrung macht den Narren nicht nur nicht traurig, ſondern wie er nie klug wird, ſo bleibt er immer luſtig. Das komiſche Subjekt muß in ſeiner Verirrung unverbeſſerlich, in ſeiner guten Laune bei allem Mißlingen unverwüſtlich ſein.“

(„Aeſthetik“ I, 394.)

[2] Falſtaff. „He, ſollen wir luſtig ſein, ſollen wir eine Komödie extemporiren?
Prinz Heinrich. Zugeſtanden; und ſie ſoll von deinem Davonlaufen handeln.
Falſtaff. Ach, davon nichts weiter, Heinz, wenn du mich lieb haſt.“ (1. Th. II, 4, 307 ff.)

Falſtaff. „Bardolph, bin ich ſeit der letzten Affaire nicht ſchmählich abgefallen?“ (1. Th. III, 3, 1 f.)

[3] Hier iſt es z. B. noch zu nennen, wenn Falſtaff über Heinrich und Poins als über Abweſende in der niederträchtigſten Weiſe loszieht, während ſie, ohne daß er es weiß, in einer Verkleidung zugegen ſind und ihm ſeine Läſterungen gebührend einzutränken gedenken. (2. Th. II, 4, 255 ff., vergl. auch 1. Th. III, 3, 98 ff.) Beſonders gehört aber auch noch die ergötzliche Szene hierher, wo Falſtaff ſich vor Dortchen Lakenreißer und Frau Hurtig, bei denen er im Rufe großer Tapferkeit ſteht, als gewaltigen Kämpen aufſpielt, weil er den armſeligen Piſtol verjagt hat. Wie komiſch iſt hier der Held von Gadshill in ſeiner Wichtigthuerei mit dem errungenen Sieg, in ſeiner naiven Eitelkeit, die an der Bewunderung von Weibern der allerniedrigſten Sorte ein Genüge findet!

Dortchen. „Ich bitte dich, Hans, ſei ruhig! der Schuft iſt fort. Ah, Ihr kleiner tapferer Schelm von einem Hurenſohn, Ihr!
Falſtaff. So ein Schurke! mir zu trotzen!

besonders bei der größten von ihnen, welche sich auf den Charakter des Prinzen und sein Verhältniß zu ihm bezieht. Von der ersten Szene an, wo wir ihn mit Heinrich zusammen sehen, zeigt er sich in dem Wahn befangen, dieser habe solche Gesinnungen wie er selber und mit seiner Thronbesteigung werde die goldene Zeit für Leute wie Falstaff kommen. So ernst und deutlich Heinrich gelegentlich in Worten werden kann — so schon 1. Th. I, 2, 65 ff. —, so sehr seine Thaten für den guten Kern in ihm zeugen, so wird doch Falstaff immer von dem Glauben beherrscht, der Prinz werde nie seine Gesellschaft zu entbehren vermögen, daher müsse ihm, unter dessen Regierung, noch eine große Rolle beschieden sein. Allerdings scheint es ihm einmal nicht so recht geheuer zu sein: als sich nämlich Heinrich, den er für ebenso feig gehalten zu haben scheint, als er selber ist,[1] in der Schlacht bei Shrewsbury so heldenhaft bewährt hat, sagt Falstaff bei einer Gelegenheit zu dem Pagen, der Prinz sei beinahe aus seiner Gnade gefallen (2. Th. I, 2, 29 ff.) — was jedoch nicht verhindert, daß Falstaff alsbald wieder in seinen alten Irrthum zurücksinkt.

Als Heinrich IV. die Augen schließt und seine Würde und seine Macht auf seinen Sohn übergehen, glaubt Falstaff

---

Dortchen. Ach, Ihr allerliebster kleiner Schelm, Ihr! ... Mein Seel', ich liebe dich, du bist so tapfer wie der trojanische Hektor, fünf Agamemnons werth und zehnmal besser als die neun Helden. Ach, du Spitzbube!

Falstaff. Ein niederträchtiger Schurke! Ich will den Schelm auf einer Bettdecke prellen.

Dortchen. Ja, thu's, wenn du das Herz hast!

Falstaff. Ein elender, großprahlerischer Schuft. Der Schurke lief vor mir davon wie Quecksilber.

Dortchen. Wahrhaftig, und du warst wie ein Kirchthurm hinter ihm drein. Du hurenhaftes, kleines, zuckergebackenes Weihnachtsschweinchen, wann wirst du das Fechten bei Tage und das Raufen bei Nacht lassen und anfangen, deinen alten Leib für den Himmel zurechtzuflicken?" (2. Th. II, 4, 224 ff.)

[1] Falstaff. „Aber sage mir, Heinz, fürchtest du dich nicht entsetzlich? Da du Thronerbe bist, könnte die Welt dir noch drei solche Gegner auserlesen, als den Erzfeind Douglas, den Kobold Percy und den Teufel Glendower? Fürchtest du dich nicht entsetzlich? Rieselt dir's nicht in den Adern?

Prinz Heinrich. Nicht im geringsten, meiner Treu; ich brauche etwas von deinem Instinkt." (1. Th. II, 4, 402 ff.)

sofort zu seinem sterbenden Könige eilen zu müssen: „Ich weiß, der junge König ist krank vor Sehnsucht nach mir“ 2. Th. V, 3, 140 f. — der König, den wir ganz von dem Ernst seiner neuen Stellung erfüllt gesehen haben, und der, statt an Falstaff zu denken, sich mit den würdigsten und ehrenhaftesten Ratgebern umgeben hat! So sehr hat Falstaff den Charakter des jungen Herrschers verkannt, daß er sich schmeicheln kann, er werde nach dem Könige die einflußreichste Persönlichkeit im Lande sein, die frei mit Aemtern und Würden schalten dürfe![1] Komisch wird Falstaff durch diese Illusionen, komisch durch die Selbstüberhebung und Siegesgewißheit, die er auf der Straße in der Erwartung des Krönungszuges an den Tag legt und die so bald von der Nemesis erreicht werden soll. 2. Th. V, 5.[2]

---

[1] Falstaff sagt, als er die Nachricht von dem Tode des alten Königs erhalten: „Herr Robert Schaal, wähle dir, welches Amt im Lande du willst, es ist dein. — Pistol, ich will dich doppelt mit Würden laben .... Herr Schaal, Robert Schaal, sei was du willst; ich bin des Glückes Haushofmeister. Komm, Pistol, erzähl' mir noch mehr und denke zugleich auf etwas, das du gern hättest .... Laßt uns Pferde nehmen, wissen sie auch nicht: die Gesetze Englands stehen mir zu Gebote. Glücklich sind die, welche meine Freunde waren, und wehe dem Herrn Oberrichter!“ 2 Th. V, 3, 128 ff. Diese für den moralischen Charakter Falstaffs so ungemein bezeichnende Stelle hielt Hazlitt, der eine ausgesprochene Antipathie gegen Heinrich V. hat, nicht ab zu erklären, wir könnten dem König die harte Behandlung Falstaffs nie verzeihen, und dieser sei der bessere Mann von beiden.

[2] Es können Fälle eintreten, daß geistreiche, lebhafte Jünglinge, ja selbst Männer, sich zeitweilig unter die Gesellschaft von Lumpen und Gesindel mischen, die viel unterhaltender und unvergleichlich lehrreicher als die der anständigen und gesitteten Leute ist. — Cervantes und Shakespeare, die am meisterhaftesten und leidenschaftslosesten diese Menschenklassen geschildert haben, werden auch schwerlich jeder Berührung mit ihnen ängstlich aus dem Wege gegangen sein. — Seine sittliche Unverletztheit beweist man aber dann nur dadurch, daß man einer solchen Gesellschaft gemüthlich immer fremd bleibt und in ihr nie etwas sieht als ein Mittel, sich etliche müßige Stunden unterhaltend zu vertreiben und hierbei vielleicht noch mancherlei Nützliches

Was wir bis jetzt beobachtet haben, konnte nicht als eine Bestätigung der Ansichten Rötschers gelten. Statt daß

---

zu lernen. Nur ein äußeres, aber kein Seelenband knüpft Heinrich an Falstaff und seinen Kreis. Er zeigt sich schon von Anfang an sehr klar über dessen Mitglieder:

„Ich kenn' euch all' und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures eitlen Treibens." (1. Th. I, 2, 219 f.)

Als in der Schlacht bei Shrewsbury, wo Heinrich eben an der Leiche Heinrich Percys, seines großen Nebenbuhlers, diesem tiefempfundene Worte nachgerufen, sein Blick auf den wie tot an der Erde liegenden Falstaff fällt, sagt er:

„Wie, alter Freund! Konnt' all dies Fleisch nicht halten
Ein bischen Leben? Armer Hans, leb wohl!
Ich könnte besser einen Bessren missen.
O, bitter würde dein Verlust mich schmerzen,
Wenn Eitelkeit mir läge sehr am Herzen!"

Der Prinz sieht in Falstaff einen Menschen, der selber viel gute Witze macht und sehr viel Anlaß zu solchen gibt — nur in dieser Eigenschaft schätzt er ihn und würde er ihn vermissen, aber niemals ist ihm Falstaff mehr. Aus einzelnen seiner Worte leuchtet eine grenzenlose Verachtung hervor: „Ich erlaube dem Kropf, so vertraut mit mir zu sein wie mein Hund; und er behauptet seinen Platz," bemerkt er einmal (2. Th. II, 2, 115 f.) Den stärksten Ausdruck gibt er aber seiner Verachtung dadurch, daß er es nicht der Mühe werth hält, dem Ritter die üblen Erfahrungen über seinen verlogenen, unehrenhaften, verleumderischen und schurkischen Charakter anzurechnen; er steht in seinen Augen viel zu niedrig, als daß er überhaupt in sittlicher Hinsicht eine Forderung an ihn stellen, eine Erwartung von ihm hegen sollte.

In so nahe Berührung Heinrich mit dem Schmutz gekommen ist, so hat er doch keinen Flecken auf seiner Seele davongetragen. Er ist bei all dem Thun und Treiben des tollen Kreises nie mit ganzer Seele betheiligt gewesen, er wird daher, wenn ihn der Ernst großer Pflichten ruft, mit Leichtigkeit das schwache Band zerreißen, das ihn an denselben knüpft. Nichts spricht so sehr für Heinrich, als dies, daß es dazu keines schmerzlichen Ringens und Kämpfens bedarf. Jedes weichherzige Bedauern, jeder sentimentale Rückblick auf die alte Genossenschaft würde Heinrich als einen sittlich angefressenen Charakter erweisen. Lächerlich ist es, wenn man behauptet, Heinrich habe sich Falstaff für die gehabte Unterhaltung dankbarer bezeigen müssen. Einem Falstaff gegenüber hat man gerade genug gethan, wenn man seine Börse und seinen Kredit mit ihm theilt und gelegentlich mit seinem Namen

Falstaff mit Bewußtsein die komischen Situationen herbeigeführt hätte, brachten die Konflikte und Verhältnisse seine komische Natur ans Licht — er war in Irrthum und Täuschung befangen und wurde eben dadurch komisch, während er höchstens nachträglich zum Bewußtsein der eigenen Lächerlichkeit gelangte. Falstaff hat ferner durchaus nicht, wie Rötscher dies behauptet, das Talent, sich über seine Niederlagen durch seinen Humor zu erheben, so daß dieselben ihn kaum berührten: das unrühmliche Abenteuer von Gadshill und dessen Nachspiel beweist allein schon das Gegentheil. Ueberhaupt sind Falstaffs Schwächen und Lächerlichkeiten keineswegs etwas, worüber er sich so sehr freut und so herzlich lacht: als ihn der Prinz wegen seines Aeußern mit einem alten verschrumpften Apfel vergleicht, nimmt Falstaff

---

und Einfluß dessen ungesetzliche Streiche deckt. Es ist fast schon ein Uebriges, wenn Heinrich für den Unterhalt der aus seiner Nähe verbannten Kumpane reichlich sorgen will, damit Mangel sie nicht zum Verbrechen verführe.

So toll es Heinrich öfters treibt, so merkt man doch, daß er anders geartet ist als der Falstaffsche Kreis und diesem bald entwachsen muß. Ein Kritiker (Hudson I, 91) hat bemerkt, Falstaff sei in sich selber witzig, wie sich in seinen Selbstgesprächen zeige, Heinrich aber nur, wenn er Falstaff gegenüberstehe, vermöge dessen Gegenwart. Heinrich steht an Witz dem Ritter so sehr viel nicht nach; wenn er jedoch in seinen Selbstgesprächen in der That nicht witzelt, so ist der Grund nicht der, daß ihm die Fähigkeit, von sich selbst aus witzig zu sein, mangelte, sondern daß er in seinem innersten Kerne entschieden ernst ist. Alles, was wie Leichtsinn, Mangel an Tiefe und Gehalt bei ihm aussieht, sind bloße Schaumblasen, die das lebhafter kreisende Blut des Jünglings an die Oberfläche treibt. Es gereicht auch nur dem Prinzen zur Empfehlung, daß er bei den beiden Streichen, die er Falstaff spielen hilft, Schritt für Schritt von Poins geleitet werden muß. Seine gerade, stellenweise selbst ernst-schwerfällige Natur fühlt sich auf diesem Felde nicht heimisch; wenn er dennoch ein paar Schritte auf ihm versuchen will, so muß er sich von einem Andern führen lassen, der von Natur mehr Neigung und Geschick zu solchen Dingen hat, darum aber nicht, wie Lloyd zu meinen scheint, ihm geistig überlegen zu sein braucht.

ihm dies sehr übel und zürnt ihm einige Zeit deswegen.[1] Unrichtig ist es ferner, daß Falstaff sein Streben, sich in den Augen der Menschen einen Antheil an gewissen Tugenden zu sichern, ironisire.[2] Er hält es selbst nicht unter seiner Würde, durch äußere Vornehmheit und seinen Titel zu imponiren: Heinrich und Poins spotten darüber, daß er sich bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit Ritter nennt. (2. Th. II. 2, 118 ff.) Nie würde sich auch Falstaff, wie Prinz Heinrich, zur Vertraulichkeit mit Küferburschen herablassen:[3] man sehe ihn nur in seiner vornehmen Zurückhaltung den Schaal und Stille gegenüber! Und wenn es ihm auch sonst nicht gelingt, so verschmäht er es doch nicht, bei Frau Hurtig und Dortchen Lakenreißer für einen Helden zu gelten und mit allem Behagen ihr Lob und ihre Bewunderung zu kosten.

---

[1] 1. Drawer. «What the devil hast thou brought there? apple-Johns? thou know'st, Sir John cannot endure an apple-John.

2. Drawer. Mass, thou sayest true. The prince once set a dish of apple-Johns before him, and told him, there were five more Sir Johns; and, putting off his hat, said: «I will now take my leave of these six dry, round, old, withered knights.» It angered him to the heart, but he hath forgot that.» (2. Th. II, 4, 1 ff.)

„Die apple-Johns sind Aepfel, die zwei Jahre sich halten, dabei aber sehr runzlicht werden. Mit einem solchen, des Namens und des runzlichten Aussehens wegen, hatte sich Falstaff schon im 1. Th. (III, 3) verglichen." (Delius.)

[2] Vischer theilt übrigens diese Ansicht Rötschers auch nicht, wenn er sich ihr auch in einem Punkte wieder nähert. Er sagt („Aesthetik" I, 388): „Es ist Falstaff mit seinem Prahlen, Lügen, Betrügen ganz Ernst, und er weiß, selbst auf der That ertappt, die anmuthigsten Vorwände aufzubringen; allein die Beschönigung und Ausflucht verräth die Selbstkenntniß, und wenn stumpfere Naturen sich mit ihren Ausflüchten ganz vertrösten, so lacht dagegen ein Falstaff, indem er sie vorbringt, doch zum Voraus schon mit denjenigen, die über sie lachen, er ist nicht so zähe, sie ihnen als bittere Wahrheit aufbinden zu wollen."

[3] Prinz Heinrich. „Sie sagen mir gerade heraus, ich sei kein stolzer Hans, wie Falstaff, sondern ein Korinthier, ein lustiger Bursch, ein guter Junge." (1. Th. II, 4, 11 f.)

3. Eher findet man schon gelegentlich etwas bei Falstaff, was der „vollendeten Gemüthsfreiheit", der „unerschütterlichen Heiterkeit" nahekommt, von welchen Rötscher öfters spricht. Falstaff offenbart nämlich häufig eine gewisse naive Unmoral, eine völlige Ahnungslosigkeit in Betreff der eigenen Versunkenheit, welche es bewirkt, daß ihn in solchen Momenten sein Gewissen nicht behelligt und sein Behagen stört. Dies ist aber nicht sein steter noch auch sein vorherrschender Gemüthszustand. In der Regel hat Falstaff ein Bewußtsein von der Unsittlichkeit seiner Handlungen, und dies Bewußtsein drückt seine Stimmung bedenklich herab. Er ist sittlich schon zu stumpf, als daß sein Gewissen noch Reue, Schmerz über seine Schlechtigkeit oder Vorsätze, sich zu bessern, hervorzurufen vermöchte — höchstens regt es sich flüchtig in seinem Innern, besonders dann, wenn ihm etwas Unangenehmes zugestoßen ist, ob er nicht eigentlich besser thäte, sein gewohntes Leben aufzugeben. Dagegen finden wir bei ihm einige in enger Beziehung zu dem Gewissen stehende und dasselbe oft vertretende Empfindungen, wie die Furcht, welche man beim Ausführen einer unsittlichen Handlung,[1] und die Scham, welche man wegen dieser Handlung fühlt. Für das vor allem, was die Leute von ihm denken, hat sich Falstaff noch einen Rest von Empfindung bewahrt. So schämt er sich seiner Soldaten — des erbärmlichsten Gesindels, das man sehen kann — und der unredlichen Art, wie er bei ihrer Aushebung verfahren, ja, er scheut sich, mit ihnen durch

---

[1] So sagt Falstaff bei Gadshill, als er hört, die Gesellschaft, die man angreifen will, sei acht bis zehn Mann stark: „Wetter, werden nicht sie uns ausplündern?" (1. Th. II, 2, 68.) Als später in der Schenke der Sheriff angemeldet wird, heißt Prinz Heinrich den Ritter sich verstecken und die Andern weggehen: „Nun, meine Herren, ein redlich Gesicht und ein gut Gewissen." Falstaff darauf: „Beides habe (ich gehabt; aber damit ist es aus, und darum verstecke ich mich." II, 4, 550 ff.)

Koventry zu marſchiren (1 Th. IV, 2).[1] Vor allem aber äußert ſich Falſtaffs Gewiſſen darin, daß er, wenn er eine niedrige Handlung begeht oder an ſeine ganze unſittliche Exiſtenz denkt, ein gewiſſes Armeſündergefühl nicht loswerden kann: ſeine Nemeſis beruht eben darin, daß ihn niemals das Gefühl ſeiner Lumpenhaftigkeit verläßt, daß das Gefühl der inneren Unbefriedigung und Leere niemals dem Hochgefühl weicht, welches große und ſittliche Thaten verleihen. Es iſt doch ſicherlich ein gedrückter, aber nicht ein gänzlich freier und wohlgemuther Gemüthszuſtand, der in den Aeußerungen der Scham bei Falſtaff zu Tage tritt, und er beſchränkt ſich nicht auf dieſe.

Wie kläglich iſt doch unſerm Ritter zu Muthe, wenn er einer Schlacht beiwohnen muß! Er hat weder die natürliche Beherztheit, die ſich jeder Gefahr entſchloſſen entgegenſtellt, noch auch den moraliſchen Muth, der um großer Zwecke willen ſein Leben freudig in die Schanze ſchlägt: die Güter, um die gekämpft wird, gelten ihm nichts, ſein Leben aber Alles. Schwer liegt ihm daher der Gedanke auf dem Herzen, daß ſein koſtbares Daſein hier leicht Schaden nehmen könnte, und er wäre gerne weit, weit weg. Der Gefahr geht er nach Möglichkeit aus dem Wege; wenn ſie ihn dennoch ereilen ſollte, ſo kommt ſie ungerufen, und er kann nichts dazu. Wer vermöchte hier etwas von behaglich-überlegener Stimmung zu entdecken? Nicht nur das Bewußtſein der bedenklichen Lage, ſondern auch das Bewußtſein der eigenen unmännlichen Handlungsweiſe macht Falſtaff zu ſchaffen. Er nimmt daher zu Witzeleien ſeine Zuflucht und ſucht ſich als den der

[1] Gervinus ſagt: „Um auf Falſtaffs ſittliches Weſen zu kommen, ſo iſt in den Worten kein Gewiſſen und keine Scham Alles ausgedrückt, was man zu ſeiner Bekanntſchaft braucht. Zuweilen zwar hat er Anfälle von Gewiſſensbiſſen“ u. ſ. w. Falſtaff hat kein Gewiſſen und doch Anfälle von Gewiſſensbiſſen, keine Scham, und doch ſchämt er ſich! Es iſt bei Gervinus nichts Seltenes, daß der Nachſatz den Vorderſatz oder der zweite Satz den erſten Lügen ſtraft.

Situation Ueberlegenen hinzuſtellen. Allein wenn er ſeine Weisheit vorträgt, wonach die Ehre ein Nichts iſt, fühlt er ſich in ſeiner Ueberzeugung um nichts ſicherer als etwa Brutus, wenn er ſeinen großen Monolog hält. Wozu brauchte er ſich noch lange einzureden und ſich plauſibel zu machen, daß die Ehre etwas Weſenloſes ſei, wenn nicht eine geheime innere Stimme das Gegentheil ſpräche? Statt daß ſeine Verſuche, die Ehre aufzulöſen, Erfolg hätten, erkennt er die Ehre vielmehr dadurch an, daß er glaubt, ſich vor ſich ſelber rechtfertigen zu müſſen, weil er nicht ihr gemäß gehandelt hat.[1]

---

[1] Die Menſchen haben in ſolchen Lagen, wo ſie, wie Falſtaff bei ſeinen Gloſſen über die Ehre oder Brutus in ſeinem Monologe, ſich allerhand einreden wollen, was nur ihren Leidenſchaften gemäß iſt, von deſſen Wahrheit und Berechtigung ſie aber nicht völlig überzeugt ſind, immer etwas wie ein böſes Gewiſſen, und ein ſolches äußert ſich doch anders als in vollendeter Heiterkeit. Es ſei verſtattet, hier ein Beiſpiel aus der „Celeſtina“ anzuführen. Die kuppleriſche Alte ſucht den Parmeno zu überreden, gemeinſame Sache mit ihr und Sempronio zu machen, welche die Liebesleidenſchaft ſeines Herren Kaliſto für Melibea möglichſt ausbeuten wollen, während Parmeno bis jetzt treu zu ſeinem Herrn geſtanden hat. Sie führt alle möglichen Klugheitsregeln ins Feld und erinnert ihn an die langjährige enge Freundſchaft mit ſeiner Mutter, deren Stelle ſie ſpäter bei dem Verwaiſten vertreten habe, ſie betheuert, daß ſie nur ſein Beſtes wolle, und macht ihm die ſchönſten Verſprechungen. Als Parmeno immer noch ſtandhaft bleibt, verliert ſie die Geduld und will ihn aufgeben. Da entſcheidet er ſich endlich für ſie: er findet in einem Aparte glücklich manches heraus, was einen ſolchen Entſchluß als verdienſtlich hinſtellen kann, ohne daß er darum ſein Gewiſſen zu überzeugen vermöchte:

„Meine Mutter iſt gar erboſt; ich ſetze großen Zweifel in ihren Rath: es iſt ein Fehler, Nichts, und Unrecht, Alles zu glauben. Gleichwohl iſt es menſchlich zu vertrauen und beſonders da, wo Gewinn verſprochen wird und aus der Liebe überdies Vortheil erfolgen kann. Auch habe ich gehört, daß der Menſch ſeinen Eltern glauben ſoll. Was räth ſie mir denn eigentlich? Friede mit Sempronio: Frieden ſoll man nicht ablehnen; denn ſelig ſind die Friedfertigen, ſie werden Gottes Kinder heißen. Liebe ſoll man nicht verweigern, ſo wenig wie Barmherzigkeit gegen Brüder. Vortheil ſtoßen wenige von ſich, darum will ich ihr willfahren und hören.“

Klein hebt bei Beſprechung der „Celeſtina“ mehrere Parallelen hervor, die es ihm wahrſcheinlich machen, daß Shakeſpeare das ſpaniſche Werk gekannt habe. Er hätte außerdem darauf hinweiſen können, daß

Falstaff erweckt hier, wie alle solche unmännlichen Gesellen, eine mit Mitleid gemischte Verachtung, nur tritt diese Empfindung sehr zurück gegen die große Heiterkeit, die er zugleich hervorruft. Diese Heiterkeit wird nicht allein durch Falstaffs Humor, wie die Hegelsche Schule will, sondern weit mehr noch durch den Kontrast seines Charakters mit der Situation bewirkt. Wird Jemand mit einer lächerlichen Schwäche in eine Situation hineingeführt, welche durch den Kontrast diese Schwäche hervorlockt, der Feige und Bequeme z. B. irgendwohin gestellt, wo von dem Manne verlangt wird, daß er Tapferkeit zeige und sich kräftig rege, so wirkt das ins Spiel Treten dieses Kontrastes erheiternd — wenigstens so lange als die für den komischen Charakter daraus erwachsenden Leiden sich nicht viel über Verlegenheiten, grundlose Beängstigungen und dergleichen ungefährliche Heimsuchungen erheben. Ein gut Theil der komischen Wirkung, welche Falstaff in der Schlacht bei Shrewsbury hervorruft, kommt auf Rechnung der vom Zuschauer durchgefühlten Inkongruenz von

---

die gleiche Veranlassung die erste Begegnung Florizels mit Perdita wie Kalistos mit Melibea herbeiführt — ein Falke, der über den Garten oder das väterliche Gut des Mädchens seinen Flug genommen. — Sonderbarerweise ist es Klein begegnet, daß er, wo er von der Anwendung des Aparte bei Shakespeare spricht, das in der „Celestina" allzu üppig wuchert, gerade den Fall übersehen hat, wo es Shakespeare genau in der Weise der Verfasser der „Celestina" gebraucht, nämlich mit der „Eigenheit, daß ein Mitredner den andern auf das beiseite Gesprochene ausfragt und der Apartsprecher dann auch mit einem mundgerecht erlogenen Stegreifbescheide bei der Hand ist" (VIII, 863). Dieser Fall findet sich in der „Verlornen Liebesmüh":

Armado. „Ruf mir den Bauern her; er soll mir einen Brief tragen.

Motte (beiseite). Eine gar sympathetische Botschaft: ein Pferd soll Gesandter sein für einen Esel!

Armado. Ha, ha! was sagst du?

Motte. Nun, Herr, schickt nur den Esel zu Pferde, denn er ist sehr langsam zu Fuß." (III, 1, 50 ff.)

Wenn diese und andere Bemerkungen von Motte in den Ausgaben auch nicht als „beiseite" gesprochen bezeichnet werden, so sind sie doch unzweifelhaft so aufzufassen.

Falſtaffs Charakter mit der ganzen Situation, welche durch ſeinen Humor uns erſt recht zum Bewußtſein gebracht wird.

Auch die unſanfte Verabſchiedung Falſtaffs durch Heinrich zieht Rötſcher herbei, um daran die Richtigkeit ſeiner Theorie zu erweiſen. Die Situation wird nach ihm nur dann recht begriffen, wenn man die Härte und Schroffheit des Königs gegen ſeinen ehemaligen Genoſſen als einen Anlaß für dieſen betrachtet, „ſich auch jetzt in ſeinem unverſiegbaren Humor zu bewähren" (S. 82). Wie ſtimmt es nun aber mit der „Freiheit des Humors, welcher ſich über jeden Affekt, der ihn zu bewältigen droht, hinausſchwingt" (S. 73), wenn unſer dicker Ritter zwar jetzt ſeine Faſſung nicht verliert, aber dieſen Schlag ſo ſchwer empfindet, daß er ſpäter an gebrochenem Herzen ſtirbt?[1] (Heinrich V. II, 1, 92. 130.)

Neuntes Kapitel.

Die Liebe und die Frauen.

Unſere pſychologiſchen Entwicklungen konnten nicht den Zweck verfolgen, alle Seiten eines ſo ausgedehnten Gegenſtandes darzulegen, wie ihn die Betrachtung der Menſchen

[1] Das Aeußerſte, wozu ſich kritiſche Ueberweisheit verſteigen kann, hat wohl Moritz Rapp geleiſtet, wenn er die Vermuthung aufſtellt, Shakeſpeare habe ſich in Falſtaff parodiren wollen, wie auch der gealterte Cervantes ſeine höchſte Luſt darin gefunden, die Hagerkeit ſeiner Perſon und den einſeitig abenteuernden Idealismus ſeiner Jugendjahre im Quijote auf eine Spitze zu treiben und ſo ſich ſelbſt gleichſam zu parodiren. Rapp bringt in den Vorreden zu ſeiner Ueberſetzung ſo viel Wunderlichkeiten vor, daß man ſchließlich durch das Abſonderlichſte nicht mehr allzuſehr überraſcht wird. Ueberraſchen darf es jedoch, daß ſich Jemand finden konnte, der Rapps Anſicht für eine „ſinnreiche Hypotheſe" hielt und meinte, Shakeſpeare könne ſich die Anmuthung, daß er ſich in der Perſon Falſtaffs habe parodiren wollen, immerhin gefallen laſſen. Es iſt Behſe („Shakeſpeare als Proteſtant" ꝛc. II, 35 ff.).

Shakeſpeares bildet. Es kam uns vielmehr nur darauf an, gewiſſe Eigenthümlichkeiten ſeiner Perſonen und beſonders ſolche, welche ſie von denen anderer Dichter unterſcheiden, hervortreten zu laſſen. Wenn uns unſere Unterſuchung hauptſächlich bei ſolchen Eigenthümlichkeiten feſthielt, aus welchen man auf eine ſittlich niedrige Stufe der Menſchen Shakeſpeares zu ſchließen verſucht ſein könnte, ſo darf dies nicht den Schein erwecken, daß bei Shakeſpeare die großen und edlen Charaktere fehlten oder auch nur ſelten wären. Einzelne ſeiner Geſtalten beſitzen ſogar eine hehre Schönheit und ſittliche Lauterkeit, die in der Dichtkunſt kaum ihres Gleichen hat. Aber auch ſie ſind nach demſelben Prinzipe wie die übrigen gebildet und zeigen die größte Verwandtſchaft mit ihnen: ſie handeln nie nach Vernunftprinzipien, ſondern immer nur nach ihren Neigungen, wenn dieſe Neigungen auch ſtets, wie bei der ſchönen Seele Schillers, im herrlichſten Einklang mit den Forderungen der Sittlichkeit und Schönheit ſtehen. Ihre Naturanlage iſt nur nach einer anderen Seite entfaltet — aber bei Guten wie bei Böſen ſind die Gefühle gleich ſtark und die Handlungen gleich unbeeinflußt von der Reflexion. Es gibt kaum etwas Zarteres als die Liebe bei Shakeſpeare und beſonders die Liebe des Weibes zum Manne, kaum etwas Süßeres und Holdſeligeres als einzelne ſeiner Frauen- und Mädchengeſtalten: und doch legt der Dichter den gleichen Begriff vom Menſchen zu Grunde, wenn er die ſanften Regungen der Liebe oder die Stürme verheerender Leidenſchaften, wenn er die Vertreterinnen edelſter Weiblichkeit oder ſeine gewaltigen Verbrechernaturen ſchildert. Eine weſentliche Seite der in Shakeſpeares Dramen geſchilderten Menſchheit würde unberückſichtigt bleiben, wenn wir nicht zum Schluß auch betrachteten, wie er die Liebe und die Frauen dargeſtellt hat; zu einer ſolchen Betrachtung haben wir um ſo mehr Veranlaſſung, als ſich gerade hier der Gegenſatz Shakeſpeares zu anderen Dichtern beſonders auffallend zeigt.

I.

Shakespeare stellt in der Liebe — des Mannes wie des Weibes — die schrankenlose, unbedingte Hingabe eines Wesens an ein anderes, das völlige Ineinanderaufgehen zweier Seelen dar. Die Liebe hat bei ihm etwas von der Gewalt einer Naturkraft und doch auch wieder von der Heiligkeit einer Religion. Sie kommt über die Liebenden wie eine Schicksalsmacht — nichts kann vor ihr standhalten, nichts gegen sie aufkommen. Für die Jünglinge und Mädchen, deren Herz von der süßen Leidenschaft gerührt wurde, besteht kein Glück, kein Lebensinhalt, kein Zweck mehr neben dem Gegenstande ihrer Liebe. Die reine und stete Flamme, welche ihr ganzes Wesen durchglüht und durchleuchtet, hat jedes andere Interesse aufgezehrt. Vater und Mutter, Urtheil der Welt, und was ihnen sonst vorher wichtig war, hört auf, etwas für sie zu bedeuten, sobald es in Widerspruch mit der Liebe geräth. Für sie ist nur noch ein Wesen auf der Welt, diesem gehören sie mit jeder Faser ihres Seins und ihm gilt all ihr Sinnen und Trachten.

Als ob diese Paare schon vorher für einander bestimmt gewesen seien, so fühlen sie bei der ersten Begegnung, daß sie zu einander gehören. Als Romeo und Julia nach dem Balle auseinandergehen, auf welchem sie keine hundert Worte mit einander gesprochen, ist es für beide entschieden, daß, wenn ihnen Liebesglück blühen soll, sie es nur an der Seite dieses einen Wesens finden können. Aehnlich ergeht es den beiden Liebespaaren in „Wie es euch gefällt", Orlando und Rosalinde, Oliver und Celia, ähnlich Ferdinand und Miranda im „Sturm": diese sind geblendet, als eins das andere erblickt, als ob Göttererscheinungen ihnen geworden wären.

Die Liebe ist hier nicht nur eine von vielen wichtigen, sondern die wichtigste, ja für die Frauen die einzig wichtige Angelegenheit ihres Lebens. Für Shakespeares Liebende ist

ihr Lebensglück mit dem Glücke ihrer Liebe identisch, für diese kämpfen sie daher mit aller Energie, und wo es sich um sie handelt, schrecken sie vor nichts zurück. Florizel im „Wintermärchen", ein Königssohn, will lieber den väterlichen Fluch und den Verlust der Königskrone über sich nehmen, als auf Perdita, das vermeinte Hirtenmädchen, verzichten. Ebenso wünscht auch Imogen, gleichfalls ein Königskind, sie wäre eine Hirtentochter und ihr Posthumus des Nachbarhirten Sohn. Dies ist die Gesinnung aller, und wo es gilt, wird man sie durch die That bewähren. Besonders die Mädchen und Frauen des Dichters bringen ihrer Liebe die größten Opfer. Sie stellen ihren Ruf bloß und setzen sich dem Vorwurf der Unkindlichkeit aus, um dem Gebote der Liebe Folge zu leisten, gelegentlich verbergen sie ihr Geschlecht, um unerkannt dem theuren Manne nahe zu sein. Eigenmächtig — ohne Zustimmung oder in offener Auflehnung gegen die Wünsche der Eltern — gehen die Liebenden eine Verbindung nach ihrem Herzen ein, und um eine solche bewerkstelligen zu können, fliehen sie aus dem Machtbereich der Eltern oder schreiten zu heimlicher Trauung. Gleich als ob sie von einer fremden Gewalt getrieben würden, so kennen sie kein Zaudern oder Schwanken. Sie verfolgen ihre Bahn mit der Sicherheit eines Nachtwandlers und vollführen die ungewöhnlichsten Handlungen, als ob sie sich von selbst verstünden, und ohne daß es dazu eines Entschlusses, einer Ueberlegung bedarf, ja, es kommt ihnen gar nicht einmal zum Bewußtsein, daß sie auch anders handeln könnten. Es geht kein inneres Streiten und Ringen, kein schmerzliches Zerreißen anderer Bande voraus. Ihre Liebesseligkeit wird daher auch nicht durch den Gedanken getrübt, daß sie durch ihren Ungehorsam ihren Eltern Schmerz bereitet oder die Mißbilligung der Welt herausgefordert haben. Sie wissen sich bei ihren Handlungen völlig in ihrem Rechte, nie zeigt sich bei ihnen etwas wie Schuldgefühl, nie Gewissensbisse oder Reue, welche Folgen sich auch aus ihrem Schritte für sie ergeben mögen.

Völlig ausgeschlossen ist hier eine Gleichstellung oder gar Unterordnung des Herrn über den Gehorsam, wie wir sie bei anderen Dichtern, besonders bei den Franzosen, finden. Rosalinde in „Wie es euch gefällt“ sagt zu Celia: „Was sprechen wir von Vätern, da lange solch ein Mann wie Orlando in der Welt ist?“ III, 4, 41 f. Desdemona ferner rechtfertigt sich im Gegensatz des Herzogs und des Senats vor ihrem Vater, daß sie ihn verlassen, um dem Mohren zu folgen:

„Mein edler Vater,
Ich fühl' es, hier ist meine Pflicht geteilt:
Euch verdank' ich Leben und Erziehung,
Und Leben und Erziehung lehren mich,
Wie ich Euch ehre: Ihr seid Herr der Pflicht.
Ich bin Euer Kind; doch hier ist mein Gemahl,
Und so viel Pflicht: Euch meine Mutter weihte,
Da Euch sie ihrem Vater vorgezogen.
So viel bekenn' ich schuldig nun zu sein
Dem Mohren, meinem Herrn.“ Othello I, 3, 180 ff.)

Ganz ebenso spricht Kordelia, die noch nicht einmal einen bestimmten Mann gewählt hat. Der Ausdruck „Pflicht“, der in solchen Lagen im Munde der Desdemona, Kordelia und anderer begegnet, ist sehr bezeichnend: man schuldet den Eltern Verehrung und Dankbarkeit für die Liebe, welche man von ihnen genossen, und wird sie in Krankheit und Alter mit aller Sorge und Zärtlichkeit pflegen. Aber das ist etwas ganz Anderes als die schrankenlose Hingabe, die dem Manne gebührt.

Weit stärker noch als Desdemona und Kordelia äußert sich Julia. Als sie vernimmt, daß Romeo im Zweikampfe ihren Vetter Tybalt erschlagen hat und dafür verbannt worden ist, bricht ihr Schmerz über die bevorstehende Trennung in die stürmischen Worte hervor:

„‚Tybalt ist tot und Romeo verbannt!‘
O dies ‚verbannt‘, dies e i n e Wort ‚verbannt‘
Erschlug zehntausend Tybalts. Tybalts Tod

War gnug des Wehes, hätt' es da geendet.
Und liebt das Leid Gefährten, reiht durchaus
An andre Leiden sich: warum denn folgte
Auf ihre Botschaft: ‚tot ist Tybalt', nicht:
Dein Vater, deine Mutter oder beide,
Das hätte sanftre Klage wohl erregt?
Allein dies Wort: ‚verbannt ist Romeo',
Das im Gefolge kommt von Tybalts Tod,
Bringt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo
Und Julien um! Verbannt ist Romeo!
Nicht Maß noch Ziel kennt dieses Wortes Tod,
Und keine Zung' erschöpfet meine Noth."
(Romeo und Julia III, 2, 112 ff.)

Ein ähnliches Wort des Ferdinand im „Sturm" werden wir noch kennen lernen.[1]

Als Zymbelin, der seine Tochter Imogen zwingen möchte, einen anderen Gatten zu nehmen, den Posthumus bei Todesstrafe vom Hofe verbannt, macht das Trennungsweh, nach ihrem eigenen Worte bitterer als Todesqual, sie unempfindlich für den Zorn ihres Vaters:

„Ich bitt' Euch, Herr,
Quält Euch nicht selbst mit Eurem Unmuth:
Ich acht' nicht Eures Zorns; ein tiefres Leiden
Macht stumpf für Qual und Furcht."
(Zymbelin I, 1, 133 ff.)

Nur wo die elterliche Autorität sich dem Liebesbunde entgegenstellt, trifft man mit Bewußtsein eine Entscheidung zwischen den Eltern und der geliebten Person. Meist geben sich die Liebenden ihrer Leidenschaft rückhaltlos hin, ohne dabei an ihre Eltern und ihre Kindespflicht zu denken. Ebensowenig wie Kindespflicht vermögen andere Faktoren über die Liebe. Diese herrscht bei den Liebenden so unumschränkt, daß in ihrem Bewußtsein kein ihrer Leidenschaft widerstrebendes

[1] Ebenso tritt auch bei Helena („Ende gut, Alles gut") und Olivia („Was ihr wollt") der Schmerz um den Tod des Vaters oder Bruders vor der erwachenden Liebe vollständig zurück.

Gefühl Raum hat. Die bei anderen Dichtern so häufigen Konflikte zwiſchen Liebe und Eltern- oder Vaterlandsliebe u. dgl. können hier gar nicht einmal entſtehen. Die Liebe iſt bei Shakeſpeare weſentlich die in ſich beglückte, über jeden Zwieſpalt erhabene Liebe — Shakeſpeare iſt vor allem Darſteller der Liebesſeligkeit. Seine Liebenden finden wohl zahlreiche äußere Hinderniſſe und überwinden ſie oder gehen durch ſie unter wie Romeo und Julia. Aber dieſe Hinderniſſe vermögen ſie nicht in ihrer Hingabe an ihre Leidenſchaft zu beirren, noch auch ihre Liebesſeligkeit zu trüben. Nur im „Hamlet" tritt der Liebe ein inneres Hinderniß, ein ihr feindliches Pathos entgegen, daher büßt ſie hier ihre wonnig beglückende Macht ein und iſt vielmehr innerlich zwieſpältig und qualvoll zerriſſen. Hamlet, deſſen Gemüth vorher ſchon ſtark verdüſtert iſt, erhält von dem Geiſte ſeines meuchleriſch ermordeten Vaters den Auftrag, ſeinen „ſchnöden, unerhörten Mord" zu rächen. Dieſe Pflicht, die er übernimmt, verſchlingt jedes andere Intereſſe bei ihm. „Dein gedenken!" ruft er dem Geiſte nach —

„Dein gedenken? Ja,
Du armer Geiſt, ſo lang Gedächtniß hauſt
In dem zerſtörten Ball hier. Dein gedenken?
Ja, von der Tafel der Erinnrung will ich
Weglöſchen alle thörichten Geſchichten,
Jedweden Spruch aus Büchern, Bild und Eindruck,
Die Jugend einſchrieb und Beobachtung;
Und dein Gebot ſoll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermiſcht
Mit minder würd'gen Dingen." (I, 5, 97 ff.)

Gegen das Gebot des Geiſtes gehalten, ſinkt ſeine Liebe zu Ophelia herab zum Range von „thörichten Geſchichten" und „minder würd'gen Dingen". Hamlets Liebesgefühl, das ſo durch eine höhere Pflicht gekreuzt wird, wird nun aber geradezu vergiftet durch die bittere Erfahrung über die Schwachheit des Weibes, die er mit ſeiner Mutter gemacht, und nun auf alle Weiber, auch auf Ophelia, aus-

dehnt.[1] Auch dieſe darf ſich, ebenſo wie ihr Geliebter, keiner naiv-innigen Hingabe an ihre Liebe freuen. Ihr Bruder und Vater verdächtigen ihr Hamlets Liebe als eine flüchtige, vielleicht auf ihr Verderben abzielende Tändelei, überdies erklärt ihr Hamlet ſelber in der ſchrecklichen Unterredung, wo er ſie auffordert, in ein Kloſter zu gehen, daß er ſie nie geliebt habe; dazu kommt nun noch der verſtellte Wahnſinn des Geliebten und der von ſeiner Hand bewirkte Tod ihres Vaters: alles dies zuſammen ruft in Ophelia einen inneren Kampf und Zwieſpalt hervor, der zu ſchwer iſt für dies zarte und weiche Gemüth, und unter deſſen Laſt ſie zuſammenbricht.

Wenn nun aber auch Shakeſpeare beinahe immer die unbedingte Hingabe an die Liebesleidenſchaft darſtellt und billigt und dieſe über alle ihr entgegenſtehenden Mächte triumphiren läßt, ſo verleugnet er doch nicht den hohen ſittlichen Ernſt, der ihn auszeichnet. Der Liebe wird bei ihm immer nur die väterliche Autorität aufgeopfert, auf deren Seite wir uns nicht zu ſtellen vermögen, wenn das Herz des Kindes ſich einem durchaus würdigen Gegenſtand zugewandt hat. Shakeſpeare geht — mit der einzigen Ausnahme des „Hamlet“ — allen jenen ſtark geſpannten Situationen aus dem Wege, wo das mit der Liebe ſtreitende Intereſſe eine ſo hohe Geltung hat, daß eine Verletzung desſelben zu Gunſten der Liebesleidenſchaft unſer ſittliches Gefühl beleidigen würde. Das Gegentheil ſehen wir bei den Tragikern, deren Helden ſittlich groß handeln und ihre Liebe der Pflicht zum Opfer bringen, alſo z. B. bei Corneille, deſſen „Cid“ mit Rodrigo und Chimene uns ein klaſſiſches Beiſpiel liefert. Hier iſt der Dichter bemüht, dieſe Pflicht

[1] Auch der Liebe des Antonius zu Kleopatra fehlt das innere Glück und der innere Frieden. Dieſe Unſeligkeit haftet einer ſolchen Liebe jedoch von Natur aus an, weil ſie ſich auf einen als unwürdig erkannten Gegenſtand richtet, in die Liebe des Hamlet wird ſie aber erſt durch widrige äußere Mächte hineingetragen.

Falſtaffs Charakter mit der ganzen Situation, welche durch ſeinen Humor uns erſt recht zum Bewußtſein gebracht wird.

Auch die unſanfte Verabſchiedung Falſtaffs durch Heinrich zieht Rötſcher herbei, um daran die Richtigkeit ſeiner Theorie zu erweiſen. Die Situation wird nach ihm nur dann recht begriffen, wenn man die Härte und Schroffheit des Königs gegen ſeinen ehemaligen Genoſſen als einen Anlaß für dieſen betrachtet, „ſich auch jetzt in ſeinem unverſiegbaren Humor zu bewähren" (S. 82). Wie ſtimmt es nun aber mit der „Freiheit des Humors, welcher ſich über jeden Affekt, der ihn zu bewältigen droht, hinausſchwingt" (S. 73), wenn unſer dicker Ritter zwar jetzt ſeine Faſſung nicht verliert, aber dieſen Schlag ſo ſchwer empfindet, daß er ſpäter an gebrochenem Herzen ſtirbt?[1] (Heinrich V. II, 1, 92. 130.)

Neuntes Kapitel.

Die Liebe und die Frauen.

Unſere pſychologiſchen Entwicklungen konnten nicht den Zweck verfolgen, alle Seiten eines ſo ausgedehnten Gegenſtandes darzulegen, wie ihn die Betrachtung der Menſchen

[1] Das Aeußerſte, wozu ſich kritiſche Ueberweisheit verſteigen kann, hat wohl Moritz Rapp geleiſtet, wenn er die Vermuthung aufſtellt, Shakeſpeare habe ſich in Falſtaff parodiren wollen, wie auch der gealterte Cervantes ſeine höchſte Luſt darin gefunden, die Hagerkeit ſeiner Perſon und den einſeitig abenteuernden Idealismus ſeiner Jugendjahre im Quijote auf eine Spitze zu treiben und ſo ſich ſelbſt gleichſam zu parodiren. Rapp bringt in den Vorreden zu ſeiner Ueberſetzung ſo viel Wunderlichkeiten vor, daß man ſchließlich durch das Abſonderlichſte nicht mehr allzuſehr überraſcht wird. Ueberraſchen darf es jedoch, daß ſich Jemand finden konnte, der Rapps Anſicht für eine „ſinnreiche Hypotheſe" hielt und meinte, Shakeſpeare könne ſich die Anmuthung, daß er ſich in der Perſon Falſtaffs habe parodiren wollen, immerhin gefallen laſſen. Es iſt Behſe („Shakeſpeare als Proteſtant" ꝛc. II, 35 ff.).

Shakeſpeares bildet. Es kam uns vielmehr nur darauf an, gewiſſe Eigenthümlichkeiten ſeiner Perſonen und beſonders ſolche, welche ſie von denen anderer Dichter unterſcheiden, hervortreten zu laſſen. Wenn uns unſere Unterſuchung hauptſächlich bei ſolchen Eigenthümlichkeiten feſthielt, aus welchen man auf eine ſittlich niedrige Stufe der Menſchen Shakeſpeares zu ſchließen verſucht ſein könnte, ſo darf dies nicht den Schein erwecken, daß bei Shakeſpeare die großen und edlen Charaktere fehlten oder auch nur ſelten wären. Einzelne ſeiner Geſtalten beſitzen ſogar eine hehre Schönheit und ſittliche Lauterkeit, die in der Dichtkunſt kaum ihres Gleichen hat. Aber auch ſie ſind nach demſelben Prinzipe wie die übrigen gebildet und zeigen die größte Verwandtſchaft mit ihnen: ſie handeln nie nach Vernunftprinzipien, ſondern immer nur nach ihren Neigungen, wenn dieſe Neigungen auch ſtets, wie bei der ſchönen Seele Schillers, im herrlichſten Einklang mit den Forderungen der Sittlichkeit und Schönheit ſtehen. Ihre Naturanlage iſt nur nach einer anderen Seite entfaltet — aber bei Guten wie bei Böſen ſind die Gefühle gleich ſtark und die Handlungen gleich unbeeinflußt von der Reflexion. Es gibt kaum etwas Zarteres als die Liebe bei Shakeſpeare und beſonders die Liebe des Weibes zum Manne, kaum etwas Süßeres und Holdſeligeres als einzelne ſeiner Frauen- und Mädchengeſtalten: und doch legt der Dichter den gleichen Begriff vom Menſchen zu Grunde, wenn er die ſanften Regungen der Liebe oder die Stürme verheerender Leidenſchaften, wenn er die Vertreterinnen edelſter Weiblichkeit oder ſeine gewaltigen Verbrechernaturen ſchildert. Eine weſentliche Seite der in Shakeſpeares Dramen geſchilderten Menſchheit würde unberückſichtigt bleiben, wenn wir nicht zum Schluß auch betrachteten, wie er die Liebe und die Frauen dargeſtellt hat; zu einer ſolchen Betrachtung haben wir um ſo mehr Veranlaſſung, als ſich gerade hier der Gegenſatz Shakeſpeares zu anderen Dichtern beſonders auffallend zeigt.

I.

Shakespeare stellt in der Liebe — des Mannes wie des Weibes — die schrankenlose, unbedingte Hingabe eines Wesens an ein anderes, das völlige Ineinanderaufgehen zweier Seelen dar. Die Liebe hat bei ihm etwas von der Gewalt einer Naturkraft und doch auch wieder von der Heiligkeit einer Religion. Sie kommt über die Liebenden wie eine Schicksalsmacht — nichts kann vor ihr standhalten, nichts gegen sie aufkommen. Für die Jünglinge und Mädchen, deren Herz von der süßen Leidenschaft gerührt wurde, besteht kein Glück, kein Lebensinhalt, kein Zweck mehr neben dem Gegenstande ihrer Liebe. Die reine und stete Flamme, welche ihr ganzes Wesen durchglüht und durchleuchtet, hat jedes andere Interesse aufgezehrt. Vater und Mutter, Urtheil der Welt, und was ihnen sonst vorher wichtig war, hört auf, etwas für sie zu bedeuten, sobald es in Widerspruch mit der Liebe geräth. Für sie ist nur noch ein Wesen auf der Welt, diesem gehören sie mit jeder Faser ihres Seins und ihm gilt all ihr Sinnen und Trachten.

Als ob diese Paare schon vorher für einander bestimmt gewesen seien, so fühlen sie bei der ersten Begegnung, daß sie zu einander gehören. Als Romeo und Julia nach dem Balle auseinandergehen, auf welchem sie keine hundert Worte mit einander gesprochen, ist es für beide entschieden, daß, wenn ihnen Liebesglück blühen soll, sie es nur an der Seite dieses einen Wesens finden können. Aehnlich ergeht es den beiden Liebespaaren in „Wie es euch gefällt", Orlando und Rosalinde, Oliver und Celia, ähnlich Ferdinand und Miranda im „Sturm": diese sind geblendet, als eins das andere erblickt, als ob Göttererscheinungen ihnen geworden wären.

Die Liebe ist hier nicht nur eine von vielen wichtigen, sondern die wichtigste, ja für die Frauen die einzig wichtige Angelegenheit ihres Lebens. Für Shakespeares Liebende ist

ihr Lebensglück mit dem Glücke ihrer Liebe identisch, für diese kämpfen sie daher mit aller Energie, und wo es sich um sie handelt, schrecken sie vor nichts zurück. Florizel im „Wintermärchen", ein Königssohn, will lieber den väterlichen Fluch und den Verlust der Königskrone über sich nehmen, als auf Perdita, das vermeinte Hirtenmädchen, verzichten. Ebenso wünscht auch Imogen, gleichfalls ein Königskind, sie wäre eine Hirtentochter und ihr Posthumus des Nachbarhirten Sohn. Dies ist die Gesinnung aller, und wo es gilt, wird man sie durch die That bewähren. Besonders die Mädchen und Frauen des Dichters bringen ihrer Liebe die größten Opfer. Sie stellen ihren Ruf bloß und setzen sich dem Vorwurf der Unkindlichkeit aus, um dem Gebote der Liebe Folge zu leisten, gelegentlich verbergen sie ihr Geschlecht, um unerkannt dem theuren Manne nahe zu sein. Eigenmächtig — ohne Zustimmung oder in offener Auflehnung gegen die Wünsche der Eltern — gehen die Liebenden eine Verbindung nach ihrem Herzen ein, und um eine solche bewerkstelligen zu können, fliehen sie aus dem Machtbereich der Eltern oder schreiten zu heimlicher Trauung. Gleich als ob sie von einer fremden Gewalt getrieben würden, so kennen sie kein Zaudern oder Schwanken. Sie verfolgen ihre Bahn mit der Sicherheit eines Nachtwandlers und vollführen die ungewöhnlichsten Handlungen, als ob sie sich von selbst verstünden, und ohne daß es dazu eines Entschlusses, einer Ueberlegung bedarf, ja, es kommt ihnen gar nicht einmal zum Bewußtsein, daß sie auch anders handeln könnten. Es geht kein inneres Streiten und Ringen, kein schmerzliches Zerreißen anderer Bande voraus. Ihre Liebesseligkeit wird daher auch nicht durch den Gedanken getrübt, daß sie durch ihren Ungehorsam ihren Eltern Schmerz bereitet oder die Mißbilligung der Welt herausgefordert haben. Sie wissen sich bei ihren Handlungen völlig in ihrem Rechte, nie zeigt sich bei ihnen etwas wie Schuldgefühl, nie Gewissensbisse oder Reue, welche Folgen sich auch aus ihrem Schritte für sie ergeben mögen.

[illegible] legene Gefahr [illegible], doch Miranda weniger an die eigene Noth, die sie erlitten, als an die Mühen und Sorgen, welche sie ihrem Vater bereitet.[1] Die erste Handlung, welche uns das Drama von ihr zeigt, ist ihre Fürbitte für die Insassen des gescheiterten Schiffes, deren schreckliches Los sie beklagt. Sie kann gar nicht anders als von allen Menschen das Beste denken und ist daher überzeugt, daß die Verunglückten edle Menschen gewesen sein müßten.[2] Hier verräth sich die Dankbarkeit von selbst: es ist Mirandas sehnlicher Wunsch, den Mann zu sehen und ihm ihre Dankbarkeit zu bezeigen, dem sie und ihr Vater zumeist ihre Rettung verdanken. (I, 2, 168 f.)[3]

---

1 „O wie das Herz mir blutet, wenn ich denke,
Was viel Bekümmer' ich damals Euch gemacht,
Wovon ich nichts mehr weiß!“
„Ach, welche Noth
Macht' ich Euch damals.“ Sturm I, 2, 64 ff., 152 f.

2 „O, ich litt mit ihnen,
Die ich so leiden sah! ein wackres Schiff,
Das sicher herrliche Geschöpfe trug,
In Stücke ganz zerschmettert! O, der Schrei
Ging mir ans Herz! Die Armen, sie versanken!
Wär' ich ein Gott der Macht gewesen, lieber
Hätt' ich die See versenkt in den Grund,
Eh sie das gute Schiff verschlingen dürfen
Samt allen Seelen drinnen.“ (I, 2, 5 ff.)

3 Vergl. auch Kordelias Worte zu Kent:
„Du guter Kent, wie soll ich handeln,
Zu lohnen dein Verdienst? Mein Leben ist zu kurz
Und jedes Maß zu klein.“ (König Lear V, 7, 1 ff.)

Die unendliche Milde und Güte dieſer Weſen offenbart ſich auch darin, daß ſie alles ihnen widerfahrene Unrecht vergeben und vergeſſen, ſelbſt wenn ſie tötlich beleidigt und gekränkt worden ſind. Allerdings iſt es der Mann ihrer Liebe, dem Helena („Ende gut, Alles gut"), Julia („Edelleute von Verona"), Hero („Viel Lärm um Nichts"), Mariana („Maß für Maß"), Desdemona, Imogen, Hermione alles verzeihen, ja wegen ſeines Unrechts kaum zu zürnen vermochten. Aber Imogen handelt auch ſo edel gegen Jachimo, der ſie durch einen ſchändlichen Antrag beleidigt hat, und Iſabella in „Maß für Maß" bittet um Gnade für das Leben Angelos, der als Richter ſelber keine Gnade für ihren Bruder gekannt und ſie ſpäter unerhört betrogen hat. Nur Eines können dieſe Frauen nie verzeihen — dies, daß man den geliebten Mann beleidigt oder herabſetzt. Im Zorn über das dem Gatten zugefügte Unrecht wird ſelbſt eine Virgilia harte Worte finden.

Woher rührt es auch, daß Beatrice trotz ihrer wilden Zunge und ihres kecken, reſpektloſen Witzes doch immer noch liebenswürdig, ja weiblich anziehend bleibt? Doch daher, daß ſie auch in ihrem ausgelaſſenſten Schwadroniren nicht die verbitterte, giftige Gemüthsart der Keiferin zeigt, daß ſie nur böſe Worte, und zwar immer nur zu Benedikt ſpricht, nie aber bös handelt und keine Ader von abſichtlicher, überlegender Bosheit an ſich hat. Auf ihren zügelloſeſten Scherzen liegt ein Widerſchein ihrer ſonnigen, frohgemuthen Natur, und ihr jubelndes Lachen, das einem ſo hell in die Seele hineinklingt, beweiſt allein ſchon, daß uns hier nicht Bosheit oder auch nur Gemüthsroheit gegenüberſteht. Und in der That birgt dieſe rauhe und ſtachelige Schale in ſich den ſüßeſten Kern. Beatrice beſitzt das edelſte und tapferſte Herz und bewährt es ſo ſchön bei dem Unglück ihrer Baſe Hero.

Bei Shakeſpeares Frauen findet man faſt gar nicht jene kleinlichen, ſo oft die weibliche Natur verunſtaltenden Züge, jene Eiferſüchteleien, jenen verſteckten Neid auf fremde Vor-

züge und Erfolge und vor allem jene Fühllosigkeit oder offene Schadenfreude bei den Leiden einer Angehörigen des eigenen Geschlechtes, welche ein so trauriges Erbtheil vieler Weiber bildet. Shakespeare hat zwei unendlich zarte Mädchenfreundschaften geschildert, also etwas, was nach den Lästerern der Frauen in der Wirklichkeit gar nicht existiren soll. Die Namen der Mädchen sind Beatrice und Hero in „Viel Lärm um Nichts" und Celia und Rosalinde in „Wie es euch gefällt". Celia kann ohne ihre Base Rosalinde nicht mehr sein. Als daher ihr Vater Rosalinde verbannt, verläßt Celia lieber ihn und seinen Hof und setzt sich allen Fährlichkeiten einer Flucht mit einem einzelstehenden Mädchen aus, als daß sie sich von ihrer Freundin trennte. Wie hochsinnig nimmt sich auch bei Shakespeare ein Weib des andern an, das ihres Beistandes und ihrer Hilfe bedarf! In „Ende gut, Alles gut" zeigt die Gräfin von Roussillon eine wahrhaft mütterliche Liebe für Helena: als sie hört, wie roh und hart ihr Sohn gegen die ihm angetraute Helena gehandelt, will sie alle Zärtlichkeit für ihn aus ihrem Herzen tilgen und nur noch ihre Schwiegertochter als ihr Kind ansehen. Wenn ein Liebhaber einem Mädchen um eines andern willen untreu wird, so wird die Verlassene nicht ihren Haß auf ihre glücklichere Nebenbuhlerin werfen, und diese nicht eine Befriedigung ihrer Eitelkeit, sondern nur Mitleid für das Opfer männlicher Unbeständigkeit empfinden. Allerdings ist auch ihr Herz von dem Einen, den sie selber liebt, so ganz erfüllt, daß die Gefühle eines andern Mannes für sie ihr gar kein Interesse mehr abzugewinnen vermögen, sondern ihr höchstens lästig werden.

Es webt um diese Gestalten ein wundersamer Reiz. All ihrem Thun ist eine holdselige, gewinnende Anmuth eigen, welche sie selbst in der Nacht des Leidens und des Wahnsinns nicht verläßt. Ihre Gefühle sind alle mehr innig und tief als leidenschaftlich und heftig. Besonders zeigt sich dies auch in der Liebe: nur bei Julia ist sie ein wildloderndes

Feuer, bei allen übrigen Mädchen und Frauen eine sanftleuchtende, mildwärmende Flamme.[1] Ueberdies dämpft noch weibliche Zurückhaltung und Mäßigung die Aeußerungen dieser Gefühle. Daher bleibt diesen Frauen auch im höchsten Schmerz und in der höchsten Freude noch ihre Sanftheit und gehaltene Ruhe. Ihr Schmerz ist meist ein stilles Weh, an dem sie sich wortlos verbluten, ihre Freude eine sanfte Glücksempfindung. Wie mild und gelassen bei innigstem Leid sind die Worte einer Hero, einer Hermione,[2] einer Desdemona, wenn sie aufs tiefste beleidigt, ja ins Herz getroffen worden sind.[3] Hier bleibt der Ausdruck der Empfindung hinter deren Stärke meist weit zurück. Manche bergen sogar ihr Gefühl im Herzen, weil eine gewisse Schamhaftigkeit ihnen verwehrt, es auf die Zunge zu nehmen. Daher zeigt sich oft die größte Schlichtheit, ja Nüchternheit der Sprache, wo das innigste Gefühl herrscht. Kordelia wird so kalt erscheinen, als sie auf die Aufforderung ihres Vaters sagen soll, wie sehr sie ihn liebe. Sehr starke Empfindungen finden hier nur selten den entsprechend starken Ausdruck. Und wo

---

[1] Allerdings bildet jedoch auch Kleopatra eine Ausnahme, bei der jedoch die Liebe von wesentlich anderer Art ist.

[2] Leontes sagt zu der für eine Bildsäule gehaltenen Hermione:

„Schilt, theurer Stein; dann sag' ich in der That,
Du bist Hermione; doch nein, du bist es,
Weil du mich nicht schiltst; denn sie war so sanft
Wie Kindlichkeit und Gnade." (Wintermärchen V, 3, 24 ff.)

[3] So ist auch die Königin Elisabeth in „Richard III." immer edel in Sprache und Gesinnung. Oechelhäuser in seinem feinsinnigen „Essay über Richard III.", einer der besten Monographien über ein Shakespearesches Stück, die wir besitzen, weist darauf hin, daß Elisabeth, obwohl am tiefsten von allen gekränkt, doch die gemessenste sei. „Sie allein enthält sich konsequent der höhnenden Aeußerungen über Richards körperliche Mißgestalt, mit denen doch sonst nicht bloß die drei übrigen Frauen des Stückes, sondern auch seine anderen Gegner mehr als freigebig sind." Daß hier eine künstlerische Absicht vorliege, zeige sich vor allem darin, daß sie den kleinen vorlauten York wegen seiner Spöttereien über Richards körperliche Fehler tadle.

sie ihn finden, haben die Frauen immer, trotz guter Eigenschaften, einen Stich ins Niedrige und Gewöhnliche. So Lady Anna, so Paulina im „Wintermärchen".[1] Das Uebermaß eines Gefühles macht oft verstummen,[2] der stärkste Grad der Freude kommt häufig durch einen gegensätzlichen Ausdruck, durch Weinen, zur Erscheinung.[3] Virgilias Freude, als sie ihren sieggekrönten Gatten heimkehren sieht, ist stumm und kann sich nur in Thränen äußern.

Diese Frauen tragen ihre Leiden mit einer Sanftmuth und Geduld, daß sie ihm dadurch den Stachel zu nehmen scheinen. Alles Herbe und Bittere wissen sie noch zu Anmuth zu verklären. Welch hehre Schönheit zeigen Desdemona, Hermione und Ophelia im tiefsten Unglück und Leiden! So sagt Laertes von seiner Schwester, welche, als Leid und Weh von allen Seiten auf sie einstürmt, in Wahnsinn gefallen ist:

„Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst
Macht sie zur Anmuth und zur Artigkeit."
(Hamlet IV, 2, 188 ff.)

Keineswegs entspringen nun aber diese weiblichen Tugenden der Sanftmuth und Geduld einem schlaffen und apathischen Naturell, bei dem alle Lebensäußerungen ge-

---

[1] Wenn Paulina dem Leontes gegenüber ihrer Entrüstung die Zügel schießen läßt, so bleiben ihre Worte an Heftigkeit wohl nicht hinter den Zornesergießungen zurück, welche Lady Anna bei ihrem Zusammentreffen mit Richard Gloster hervorsprudelt. Daß man Paulina nicht als Megäre bezeichnen kann, darüber sind alle einig; unseres Erachtens sprechen jedoch auch nicht mehr Gründe dafür und mindestens ebenso viele dagegen, daß Anna eine solche sei.

[2] So schweigt Julia in den „Beiden Edelleuten von Verona" beim Abschied von Proteus, der sich anschickt, eine größere Reise zu unternehmen. Zu ihrem stummen Weggehen bemerkt Proteus:

„Was! gingst du ohn' ein Wort?
Der treuen Liebe Art: sie kann nicht sprechen;
Die Treue braucht kein Wort, sie ziert die That." (II, 2, 16 ff.)

[3] « Les larmes sont l'extrême sourire. » (Stendhal.)

dämpft und matt ſind. Die Shakeſpeareſchen Frauengeſtalten kennzeichnet vielmehr die Friſche und Energie ihrer Lebensäußerungen. Sie beſitzen einen entſchiedenen Eigenwillen und nicht geringe Spontaneität, wenn ſie dieſelben auch meiſt nur in der Liebe offenbaren. Ihnen haftet durchaus nichts Schwächliches, Gedrücktes und Kopfhängeriſches an. Sie ſind lebhaft und munter, zu Scherz und Heiterkeit, ſelbſt Muthwillen aufgelegt. Am unſelbſtändigſten und lenkbarſten iſt wohl von allen Ophelia, welche nur edel und ſtark zu fühlen vermag, aber keine Willensſtärke beſitzt und daher in ihrem Handeln mehr fremdem Einfluß als dem eigenen Herzen folgt.

III.

Erſt in der Liebe und in der Ehe kann ſich die vollendete Seelenſchönheit der Shakeſpeareſchen Frauen offenbaren. Ihr ganzes Weſen athmet alsdann nur Selbſtentäußerung, unterwürfige Demuth und Hingebung. Sie blicken zu dem Manne wie zu einem Gotte empor und begehren kein höheres Glück, als ihm ihre Dienſte zu weihen. Sie beten ihn an und verehren ihn in allem ſeinem Thun und Laſſen. Seinem Willen ordnen ſie den eignen unter, ohne jemals zu prüfen oder auch nur zu ſchwanken. Ihm gehorchen, ſich für ihn aufopfern, geduldig alle ſeine Launen ertragen iſt ihre Leidenſchaft. Jedes Leiden, welches ihnen von ihm kommt, ſehen ſie an wie eine höhere Schickung, welche man ergebungsvoll hinnehmen müſſe und für die man keine Rechenſchaft fordern dürfe. Möchte er ſie auch in Schmach und Tod ſtürzen, ſo werden ſie ſich klaglos fügen und noch im Sterben die grauſame Hand ſegnen, welche ſie vernichtet. Nichts aber vermag ſie zu bewegen, ihr Herz und ihr Geſchick von ihrem Manne zu trennen. So betheuert Desdemona, als Othello ohne ihre Schuld ſich aus dem liebe-

vollsten Gatten in einen eifersüchtigen Tyrannen verwandelt hat:

„Wenn ich nicht immer bis hierher, und noch,
Und in der Zukunft, ja und wenn er selbst
In Armuth mich verstößt, ihn herzlich liebe,
Verschwör' mich Heil! Lieblosigkeit kann viel,
Seine Lieblosigkeit mein Leben enden,
Doch meine Liebe nicht."

(Othello IV. 2. 156 ff.)

Ohne einen Laut des Vorwurfs läßt sie alle Mißhandlungen ihres wahnbefangenen Gatten über sich ergehen, der ihr durch seine Härte erst das Herz bricht, ehe er ihr das Leben nimmt. Auf dem Todesbett sagt sie zu ihrer Dienerin Emilia: „Empfiehl mich meinem gütigen Herrn."

Man werfe auch einen Blick auf die anderen Frauen, welche, ebenso wie Desdemona, ungerechterweise der Untreue beschuldigt werden. Trotz der schwersten Kränkung wird ihren Lippen kein Wort entfahren, das nicht von Liebe und Verehrung für ihren Gatten erfüllt wäre. Als Hermione von Leontes des verbotenen Umgangs mit Polyxenes bezichtigt wird, erwidert sie ihm:

„Sagte das ein Schurke,
Der allerausgemachtste Schurk' auf Erden,
Er wär' ein so viel größrer Schurke: Ihr,
Mein Fürst, Ihr irrt."

(Wintermärchen II. 1. 78 ff.)

Mit wie sanfter Bitte sucht sie dann Leontes zur Besonnenheit zu bringen, als er dennoch bei seiner Beschuldigung beharrt:

„Wie wird Euch dieses schmerzen,
Wenn Ihr zu hellrer Einsicht kommt, daß Ihr
Mich also habt beschimpft! — Liebster Gemahl,
Ihr könnt mir kaum genugthun, sagt Ihr dann,
Ihr irrtet Euch."

Sie ist so sehr gewohnt, alle Dinge nur in Bezug auf ihn zu betrachten, daß sie in einer solchen Lage weniger an

das eigene gegenwärtige Leiden als an seinen künftigen Schmerz denkt und ihn deshalb bedauert.[1]

Wenn diese Frauen ohne die Liebe ihres Mannes sein sollen, so hat ihr Leben keinen Inhalt mehr, und sie werden es freudig wegwerfen. Als Leontes in der Gerichtsszene Hermione mit dem Tode droht, entgegnet sie:

„Herr, spart Eur Drohn;
Der Popanz, der mich schrecken soll, ich such' ihn.
Mir kann das Leben keine Wohlthat sein;
Die Krone meines Lebens, Eure Gunst,
Geb' ich dahin; ich fühl' es, sie ist fort,
Doch weiß nicht, wie's geschah . . .
— — — — — — — — Das Leben,
Ich acht' es kaum wie Spreu, doch meine Ehre,
Die möcht' ich frei sehn." (III, 2, 92 ff.)

Niemals regt sich in ihrem Herzen ein Verlangen nach Rache und Vergeltung an dem, der diese Leiden über sie gebracht. In ihrer Beschimpfung und Erniedrigung denkt Hermione an den Glanz der Stellung, von welcher sie herabgestürzt worden:

„Der große Kaiser Rußlands war mein Vater;
O, wär' er noch am Leben, schaute hier
Die Tochter vor Gericht! Ach, säh' er nur
Die Tiefe meines Elends, doch mit Augen
Des Mitleids, nicht der Rache!"

So tief diese Frauen verletzt und beleidigt worden sind, so sind sie doch in einemfort bereit, zu verzeihen, als ob der Mann schrankenlos wie ein Gott jedem Gelüste folgen,

[1] Aehnlich sagt auch Imogen, welche glaubt, daß ihr Gemahl in den Fesseln einer italienischen Buhlerin liege und deshalb den Befehl, sie zu töten, gegeben habe:

„Einst wirst du sehn,
Daß deine That kein Alltagswerk ist, nein,
Ein Stück von seltner Art; und es betrübt mich.
Denk' ich, wenn du der überdrüssig bist,
An der du jetzo nagst, wie dein Gedächtniß
Gequält wird sein durch mich."
(Cymbelin III, 4, 93 ff.)

jede Laune an ihnen auslassen dürfte, während sie bloß da wären, um geduldig Alles über sich ergehen und mit sich wie mit einer Sache schalten zu lassen. Als im „Zymbelin“ die verschlungenen Fäden sich entwirren und die Unschuld Imogens an den Tag kommt, ergeht sich Posthumus in leidenschaftlichen Selbstanklagen wegen des seiner Gattin zugefügten Unrechts. Imogen sucht ihn zu beschwichtigen, er aber, der sie in den Knabenkleidern nicht erkennt, glaubt, man wolle seiner spotten, und schlägt sie, daß sie ohnmächtig niedersinkt. Alles klärt sich auf, dem Gatten wird die Gattin, dem Vater die Tochter wiedergegeben. Die Liebe des Weibes ist hier so stark, daß neben ihr gar kein Gefühl der Kränkung aufkommen kann — weder über den grundlosen Verdacht, der sie bis ins Herz verwundet, noch über den Befehl zu ihrer Tötung noch über den eben empfangenen Schlag. Ja, Imogen wartet gar nicht einmal Posthumus' Bitte um Verzeihung ab. Ihr Vater muß sich erst selber ihr ins Gedächtniß rufen:

Imogen (zu Posthumus).
„Was stießest deine Gattin du von dir?
Denk', daß du auf 'nem Felsen stündst; und nun
Stoß mich noch einmal weg. (Sie umarmt ihn.)

Posthumus.
Wie eine Frucht,
Häng, meine Seele, hier, bis stirbt der Baum.

Zymbelin.
Wie doch, mein Fleisch, mein Kind!
Was, machst du mich zum Stummen in der Szene?
Willst reden nicht mit mir?

Imogen (kniend).
Herr, Euren Segen.“

(Zymbelin V, 5, 261 ff.)

Allerdings entschuldigen Irrthum und Verblendung zum Theil, was Leontes, Posthumus und Klaudio an einem Weibe gesündigt, welches sie im Grunde ihres Herzens wahr

und aufrichtig lieben; ſie verdienen daher ſchon eher die Verzeihung, welche ein großmüthiges Frauenherz ihnen ſpendet. Aber dieſe Verzeihung wird auch ſolchen Männern gewährt, deren Handlungsweiſe gegen die angetraute Gattin oder ihnen verlobte Braut von roh-brutaler oder erbärmlicher Geſinnung zeugt: ſo dem Proteus in den „Beiden Edelleuten von Verona", ſo dem Bertram in „Ende gut, Alles gut", ſo dem Angelo in „Maß für Maß". Nicht nur verſchmähen dieſe Frauen nicht die Hand eines ſo unwürdigen Mannes, welcher ſie ihnen überdies mehr unter dem Drange der Umſtände als aus innerer Nöthigung reicht — ſie betrachten es noch als ein Glück, ja eine Gnade, ſeine Gattin ſein zu dürfen. Und um dahin zu gelangen, war ihnen kein Mittel zu ſchwer, keines zu erniedrigend. Was überwindet nicht Helena in „Ende gut, Alles gut", bis ſie Bertram von Rouſſillon Gatten nennen und ihn dann als ſolchen beſitzen darf! Die Liebe flößt ihr ein unerſchütterliches Zutrauen ein, daß ſie ſich doch noch den Mann gewinnen werde, welcher mit verletzender Kälte und Verachtung ihre Liebe verſchmäht hatte. Als Pilgerin wandert ſie in die weite Welt, bis ſich einſtmals ihre Wege mit denen Bertrams kreuzen, der in der Fremde Kriegsdienſte thut, und ein gütiges Geſchick ihr eine Lage entgegenbringt, wo ſie die unmöglich erſcheinende Bedingung erfüllen kann, unter der allein Bertram erklärt hatte, ſie als Gattin anſehen zu wollen.

Die Selbſtloſigkeit dieſer Frauen, die nur bedacht ſind, den theuren Mann glücklich zu machen, geht ſo weit, daß ſie deſſen Wünſche auch dann zu erfüllen ſuchen, wenn dies nur durch ihren eigenen Verzicht, nur durch eigene Entſagung zu ermöglichen iſt. Viola (in „Was ihr wollt"), die als Page verkleidet in den Dienſt des Herzogs Orſino tritt, welchen ſie ſelber liebt, wirbt für ihn bei Olivia, welche den Herrn nicht mag, dagegen für den ſchmucken Pagen eine zärtliche Neigung faßt. Viola ſchilt und ſchmält die ſpröde Schöne und läßt trotz ihrer Liebe nicht in ihrem Eifer für

ihren Herrn nach, ja, ſie freut ſich nicht einmal ſeines Unglücks bei Olivia, obwohl ſie ſo eher Ausſicht hat, daß ſich vielleicht ſein Herz ihr ſelber zuwenden werde. Julia in den „Beiden Edelleuten von Verona“ hat eine Dienerſtelle bei Proteus angenommen, der ſie früher geliebt, aber um Silvias willen verlaſſen hat. Wie Viola wird Julia mit Liebesbotſchaften an ihre Nebenbuhlerin betraut. Sie beſchließt aber, dieſe recht kalt zu beſtellen und bei dieſer Gelegenheit, wenn möglich, für ihre eigene Sache zu wirken. Wegen des kleinen Unrechts, das ſie damit Proteus zuzufügen im Begriff iſt, und das gar nicht verglichen werden kann mit dem, was er ihr gethan hat, macht ſie ſich Vorwürfe und bedauert ihn, daß ſein Vertrauen ſo getäuſcht wird![1] Hier iſt auch noch Helena von Narbonne (in „Ende gut, Alles gut“) zu nennen. Zur Belohnung für die an ein Wunder grenzende Heilung, die Helena an dem König von Frankreich vollbracht, hat ihr dieſer geſtattet, ſich unter den Edlen an ſeinem Hofe einen Gatten zu wählen. Sie entſcheidet ſich für Bertram von Rouſſillon, der als Graf hochmüthig auf die Arztestochter herunterblickt. Um ſich der ihm gewaltſam aufgedrungenen Feſſel zu entziehen, geht der junge Ehemann in den Krieg, feſt entſchloſſen, nie mit ſeiner Gattin zuſammenzutreffen. Dieſe ſchickt er vielmehr nach ſeinem Schloß und erklärt ihr in einem Briefe: „Bis ich kein Weib hab', hab' ich nichts in Frankreich.“ Helena klagt ſich an, daß ſie es doch eigentlich ſei, welche ihn vertreibe und ihn zwinge, ſein Leben allen Gefahren auszuſetzen. Sie will das Hinderniß entfernen, das ihn abhält, heimzukehren und ſich des Seinigen in Ruhe

[1] „Wie viele Frauen brächten ſolche Botſchaft?
Ach, armer Proteus, du nahmſt auf den Fuchs
Und machteſt ihn zum Hirten deiner Lämmer.
Ach, arme Thörin! was bedaur' ich ihn,
Der ſo von Herzensgrund verſchmähet mich?
Weil er ſie liebt, darum verſchmäht er mich;
Weil ich ihn liebe, drum bedaur' ich ihn.“
(IV, 4, 95 ff.)

zu freuen.[1] Sie tritt eine Pilgerſchaft an, nachdem ſie heimlich entflohen, und läßt aus der Ferne die Nachricht von ihrer Erkrankung und ihrem Tode nach Rouſſillon gelangen.

IV.

Wo die Frauen ſo voll Liebe und Selbſtloſigkeit ſind, ſich ſo gerne unterordnen und ſo gar nichts wünſchen, als den Gatten glücklich zu ſehen und zu ſeinem Glücke beizutragen, da muß, wenn ihre Hingebung einem würdigen und rechten

[1] „Bis ich kein Weib hab', hab' ich nichts in Frankreich!'
In Frankreich nichts, bis daß er hat kein Weib!
Du ſollſt keins haben, Rouſſillon, in Frankreich keins;
Dann haſt du Alles wieder. — Armer Herr! Bin ich's,
Die aus dem Vaterland dich treibt, bloßſtellt
Die zarten Glieder jedem Ungemach
Des ſchonungsloſen Krieges? Und bin ich's,
Die dich vom Hof der Freude treibt, wo dich
Beſchoſſen ſchöne Augen, Ziel zu ſein
Der dampfenden Musketen? Bleierne Boten,
Getragen von des Feuers mächt'ger Eil',
Verfehlt das Ziel, durchbohrt die flücht'ge Luft,
Die ſingt, durchbohrt: berührt nicht meinen Herrn!
Wer immer nach ihm ſchießt, ich ſtellt' ihn hin;
Wer auf ihn anlegt, recht nach ſeiner Bruſt,
Ich bin die Mörderin, die ihn gedungen;
Mord' ich ihn auch nicht ſelbſt, ich bin die Schuld,
Daß ſo der Tod ihn traf. Mir wäre beſſer,
Ich träf' den grimmen Löwen, wenn er brüllt,
Vom Hunger ſcharf gequält; ja, beſſer wär's,
Es träfen alle Leiden der Natur
Auf einmal mich. — Nein, Rouſſillon, kehr' heim
Von dort, wo Ehre der Gefahr nur Narben
Abringt und alles oft verliert. Hinweg
Will ich, da fern dich hält von hier mein Hierſein;
Sollt' ich nun bleiben? Nein, o nein, wenn gleich
Des Paradieſes Luft das Haus umweht'
Und Engel dienten drin. Ich will hinweg,
Daß das Gerücht voll Mitleid meine Flucht
Dir tröſtend zuraunt. Nacht, komm; ende, Tag!
Daß armer Dieb ich mich wegſtehlen mag." (III, 2, 102 ff.)

Helena denkt nur an das, was Bertram um ihretwillen erduldet, aber gar nicht an die Beſchimpfung, die ſie von ihm erfahren hat. Die ganze Selbſtloſigkeit ihrer Liebe, die nur den geliebten Mann glücklich ſehen, ihn aber nicht beſitzen will, ſondern ſchon zufrieden iſt, ihn aus

Manne zu Theil wird, die Ehe ihrem Ideal ſehr nahe kommen und außer der äußeren eine völlige ſeeliſche Gemeinſchaft der Gatten darſtellen. Portia — im „Julius Cäſar“ — iſt eine ſolche Gattin, welche mit der ganzen Exiſtenz ihres Mannes aufs innigſte verwachſen iſt, an allen ſeinen Beſtrebungen, Sorgen und Intereſſen ihren Antheil haben will und ſich in ihrem Innerſten verletzt fühlt, wenn ihr dieſes Recht verweigert wird. Wenn ſie ſieht, wie Brutus über etwas brütet, das ihm ſo zu ſchaffen macht, daß ſein ganzes Weſen vor Unruhe und Sorge wie verwandelt ſcheint — es handelt ſich um die Verſchwörung —, ſo wird ſie ihn zur Rede ſtellen und ihn befragen, was ihn drückt. Ohne ſich durch ſeine Ausflüchte irreführen zu laſſen, welche ſie ſofort in ihrer Nichtigkeit durchſchaut, wendet ſie ſich an ihn mit der folgenden eindringlichen Beſchwörung:

„Mein Brutus,
Ihr tragt ein krankes Uebel im Gemüth,
Wovon, nach meiner Stelle Recht und Würde,
Ich wiſſen ſollte; und auf meinen Knien
Fleh' ich bei meiner einſt geprieſnen Schönheit,
Bei allen Euren Liebesſchwüren, ja
Bei jenem großen Schwur, durch welchen wir
Einander einverleibt und eins nur ſind:

---

der Ferne anzubeten und zu verehren, ſpricht ſich in dem Briefe aus, durch den ſie Bertrams Mutter ihren Entſchluß mittheilt, freiwillig ihn zu meiden:

„Sankt Jakobs Pilgerin, wall' ich zur Stund',
Weil eitle Luſt in mir ſich ſo vergangen,
Daß barfuß ich betret' den kalten Grund,
Zu ſühnen ſo mein ſündliches Verlangen.
O ſchreibt, o ſchreibt, daß aus den blut'gen Schlachten
Der Sohn, mein theurer Herr, Euch wiederkehre.
In Frieden ſegnet ihn daheim, mein Trachten
Geht nur dahin, daß fern ich ihn verehre.
Die Mühen bittet ihn mir zu vergeben:
Ich, ſeine arge Juno, ſandt' ihn aus
Vom höf'ſchen Freund, beim grimmen Feind zu leben,
Wo auf des Tapfern Fuß folgt Tod und Graus:
Für Tod und mich iſt er zu gut, zu ſchön!
Ich ſelbſt umarme den, ihn frei zu ſehn.“

Enthüllt mir, Eurer Hälfte, Eurem Selbst,
Was Euch bekümmert, was zu Nacht für Männer
Euch zugesprochen; denn es waren hier
Sechs oder sieben, die ihr Antlitz selbst
Der Nacht verbargen.

Brutus.

Kniet nicht, liebe Portia.

Portia.

Ich braucht' es nicht, wärt Ihr mein lieber Brutus.
Ist's im Vertrag der Ehe, sagt mir, Brutus,
Bedungen, kein Geheimniß sollt' ich wissen,
Das Euch gehört? Und bin ich Euer Selbst
Nur gleichsam mit gewissen Einschränkungen?
Beim Mahl um Euch zu sein, Eur Bett zu theilen,
Auch wohl mit Euch zu sprechen? Wohn' ich denn
Nur in der Vorstadt Eurer Zuneigung?
Ist es nur das, so ist ja Portia
Des Brutus Buhle nur und nicht sein Weib.

Brutus.

Ihr seid mein echtes, ehrenwerthes Weib,
So theuer mir als wie die Purpurtropfen,
Die um mein trauernd Herz sich drängen.

Portia.

Wenn dem so wär', so wüßt' ich dies Geheimniß.
Ich bin ein Weib, gesteh' ich, aber doch
Ein Weib, das Brutus zur Gemahlin nahm.
Ich bin ein Weib, gesteh' ich, aber doch
Ein Weib von gutem Rufe, Katos Tochter.
Denkt Ihr, ich sei so schwach wie mein Geschlecht,
Aus solchem Stamm erzeugt und so vermählt?
Sagt mir, was Ihr beschloßt: ich will's bewahren.
Ich habe meine Stärke hart erprüft,
Freiwillig eine Wunde mir versetzend
Am Schenkel hier: ertrüg' ich das geduldig
Und ein Geheimniß meines Gatten nicht?"

(II, 1, 267 ff.)

Wie vermöchte ein Mann dem zu widerstehen? Dankerfüllt gegen den Himmel ruft Brutus aus:

„Ihr Götter, macht mich werth des edlen Weibes!"

Die Liebe der Portia iſt mehr die Liebe der ſtarken und ernſten Genoſſin des Mannes und hat daher bei aller Innigkeit eine gewiſſe ſtete und gehaltene Ruhe. Eine andere Form der ganz in dem Gatten aufgehenden ehelichen Liebe finden wir bei Imogen. Ihre Liebe hat all den zarten Schmelz einer erſten jungfräulichen Neigung und alle Ueberſchwänglichkeit ſüßer, mädchenhafter Schwärmerei. Man höre nur einmal ihre ekſtatiſchen Worte, wenn ſie aus der Hand Piſanios einen Brief ihres in der Verbannung weilenden Gatten in Empfang nimmt:

„O ſehr gelehrt, traun, wär' der Aſtrolog,
Der ſo die Sterne kennt, wie ich die Schrift;
Die Zukunft ſchlöſſ' er auf. — Ihr guten Götter,
Laßt, was hier ſteht, verkünden ſeine Liebe,
Sein Wohlergehn, Zufriedenheit — doch nicht
Mit unſrer Trennung; das nur laßt ihn ſchmerzen:
Es gibt heilſame Schmerzen; und von dieſem
Bleibt ja die Liebe heil; — Zufriedenheit,
Nur damit nicht! — Gut Wachs, erlaub', Heil euch,
Ihr Bienen, die das Liebesſchloß gemacht! Wer liebt
Und wen ein Schuldſchein drückt, wünſcht euch nicht Gleiches;
Bringt ihr den Schuldner gleich in Haft, doch ſchließt ihr
Kupidos Tafeln auch. — Ihr Götter, gute Nachricht!“

Poſthumus ſchreibt ihr, daß er aus Sehnſucht nach ihr trotz des ſtrengen Verbotes nach Britannien zurückgekehrt ſei und in Milfordhafen weile. Für ſie gibt es jetzt nur Eines, ſo raſch als möglich an ſeine Seite zu eilen. Da ſie nahezu wie eine Gefangene gehalten wird, muß ſie eine heimliche Entfernung wählen. Ihr Plan iſt ſofort gefaßt. Man ſehe, wie ſich ihre freudige Erregung und ihre Sehnſucht in der unruhig bewegten Sprache abmalen:

„O, jetzt ein Pferd mit Flügeln! — Hör', Piſanio!
Er iſt in Milfordhafen Lies und ſag' mir,
Wie weit iſt's hin? Wenn man um ſchlicht Gewerb
In einer Woch' hintrabt, wie, ſollt' nicht ich
In einem Tag hingleiten? Drum, Piſanio
— Der ſich gleich mir ſehnt, ſeinen Herrn zu ſehen;

Sich ſehnt, — o laß mich abziehn, — nicht gleich mir: —
Doch ſehnt, — nur nicht ſo ſtark; — o nicht gleich mir;
Denn meins geht über über, ſag doch ſchnell
— Kupidos Rath muß füllen des Hörens Thore,
Bis daß der Sinn erſtickt — wie weit iſt's hin
Nach dem beglückten Milford? Unterwegs
Sag' mir, wie Wales ſo glücklich wurde, daß
Den Hafen es beſitzt." u. ſ. w.
(Cymbelin III, 2, 27 ff.)

Poſthumus hat, durch Jachimos Betrug verführt, die Ueberzeugung von der Untreue Imogens gewonnen und dem Piſanio den Auftrag ertheilt, ſie auf dem Wege nach Milfordhafen zu ermorden.[1] Piſanio überreicht ihr den Brief, der jene Anklage enthält. Imogen kann die Sünde, die ihr ſchuld gegeben wird, gar nicht faſſen:

„Falſch ſeinem Bett! Was heißt denn falſch ihm ſein?
Wach liegen drin und denken nur an ihn?
Weinen von Stund zu Stund? Wenn Schlaf mir nahte,
Mit einem langen Traum von ihm ihn brechen
Und wach mich ſchrein? Das heißt falſch ſeinem Bett?
Das heißt's?" (III, 4, 42 ff.)

2. Die Liebe allein kann auch dieſe Frauen dahin bringen, daß ſie einmal ihre unerſchöpfliche Milde und Güte bei Seite ſetzen und heftig und ſchroff werden. So leicht ſie ein ihnen ſelber widerfahrenes Unrecht verzeihen, ſo unverſöhnlich ſind ſie, ſobald es ſich um den abgöttiſch verehrten Gatten handelt. Wehe dem, der es, wie Kloten der Imogen

[1] Wie widerſpruchsvoll handelt hier übrigens Poſthumus, der an den unbedingten Gehorſam ſeiner Gattin glaubt und ſie doch für eine Ehebrecherin hält! So wie er Imogen kennt, weiß er, daß ſie nach Empfang ſeines Briefes alsbald nach Milfordhafen kommen wird, und rechnet mit Beſtimmtheit darauf bei dem Befehl, den er Piſanio gibt. War ſie jedoch in Wirklichkeit das treuloſe Weib — weshalb ſollte ſie ihn da nicht lieber im Stiche laſſen und ruhig am Hofe ihres Vaters bleiben, ſtatt ihm ſchuldbewußt unter die Augen zu treten und ſich allen Entbehrungen eines unſteten Lebens an der Seite eines Verbannten auszuſetzen?

gegenüber, ihn zu verunglimpfen wagen ſollte! Ihm wird dann zur Antwort:

„Elender Bube!
Wärſt du der Sohn des Zeus und außerdem
Nicht mehr als was du biſt, du wärſt zu ſchlecht,
Sein Knecht zu ſein; du wärſt genug geehrt,
Ja, zu beneiden ſelbſt, wenn man es mißt
Nach euer beider Werth, genannt zu ſein
Der Henkersknecht in ſeinem Reich, gehaßt
Um dieſe Auszeichnung.

Kloten.

Die Peſt verzehr' ihn!

Imogen.

Kein größer Unglück kann ihn treffen, als
Von dir genannt zu ſein. Sein ſchlechtſtes Kleid,
Das je umſchloſſen ſeinen Leib, iſt theurer
In meinen Augen, als jed' Haar an dir,
Wär' jedes ſolch ein Mann." (Cymbelin II, 3, 129 ff.)[1]

Als Julia von der Amme hört, daß Romeo den Tybalt erſchlagen, ergeht ſie ſich zuerſt in heftigen Anklagen gegen ihren Gatten, der ihr den Vetter getödtet. Die Amme glaubt ſich ihrer jungen Gebieterin anſchließen zu müſſen, erntet jedoch wenig Dank davon:

Amme.

„Kein Glaube,
Nicht Treu' noch Ehre iſt bei Männern; alle
Meineidig, falſch ſind alle, Schelme, Heuchler.
Schand' treffe Romeo!

Julia.

Die Zunge lähm' dir
Solch Wunſch! Er ward zur Schande nicht geboren:
Auf ſeiner Stirn weilt Schande mit Beſchämung;
Sie iſt ein Thron, wo man die Ehre mag
Als Allbeherrſcherin der Erde krönen.
O, wie unmenſchlich war ich, ihn zu ſchelten!"
(Romeo und Julia III, 2, 85 ff.)

[1] Vergl. auch Virgilia, welche eben ihren verbannten Gatten bis zum Thore geleitet hat und nun auf dem Rückweg mit den Tribunen zuſammentrifft. (Coriolanus IV, 2.)

V.

Nach dem was wir bis jetzt über die Wirkungen der Liebe und den Charakter der Frauen bei Shakespeare gesehen haben, darf man nicht erwarten, die Mädchen würden bei Shakespeare ihren Liebhabern gegenüber die kleinen weiblichen Künste des Sprödethuns und der koketten Zurückhaltung anwenden, um eine möglichst vollständige Herrschaft über ihre Anbeter zu erlangen und darzuthun. Bei Shakespeare finden wir daher nicht jene unnahbaren, ganz von dem Bewußtsein ihrer Würde erfüllten Göttinnen, welche die Hingebung und die Ritterdienste ihres Verehrers als etwas Selbstverständliches hinnehmen, ihre kleinsten Gunstbeweise wie eine unverdiente Gnade betrachten und sich erst nach den stärksten Ergebenheitsproben herbeilassen, jenen zu erhören. Die Shakespeareschen Mädchen sind frei von Stolz und Ziererei.[1]

[1] Anders ist es jedoch öfters in den frühesten Lustspielen. In der „Verlornen Liebesmüh" bezweckt die Sprödigkeit der Mädchen, welche die Gewährung ihrer Gunst von gewissen vorher zu bestehenden Liebesproben abhängig machen, eine Züchtigung der Liebhaber, welche sich zuerst vermessen hatten, sich nie von der Liebe unterwerfen zu lassen. Am meisten nähert sich Shakespeare dem durch Ritter- und Schäferroman hindurchgegangenen Liebesideal vieler romanischer Dichter in den „Edelleuten von Verona". Es sei nur auf die Ziererei der Julia („Ein Mädchen muß aus Anstand sagen ‚Nein' Zu dem, was sie gedeutet wünscht als ‚Ja'." I, 2, 55 ff.) und auf die schäferliche Tändelei in den Liebesgesprächen zwischen Valentin und Silvia (II, 1) hingewiesen. Auch hat die allzu wortreiche Art, wie Valentin vor Proteus von seiner Geliebten spricht (so besonders II, 4, 157 ff.), etwas von der Ruhmredigkeit des Ritters, der jeden Augenblick mit dem Schwerte zu verfechten bereit ist, daß seine Dame die Schönste, die Edelste und die Keuscheste ihres Geschlechtes ist. Dann sagt auch Valentin, als Silvia mit Thurio, seinem Nebenbuhler, welchem ihr Vater den Vorzug gibt, weggegangen, er müsse beiden nach:

„Denn Liebe, weißt du, ist voll Eifersucht" —

ja, aber nicht die Liebe eines Florizel, eines Ferdinand, eines Orlando. Die wahre Liebe ist von Mißtrauen und Eifersucht so weit entfernt, daß

Solche, welche verlaſſen werden oder **unerwidert lieben**, verſchanzen ſich nicht hinter ihren Stolz, **um ſich ſo** über die Treuloſigkeit oder Gleichgültigkeit **ihres Geliebten** zu tröſten. Trotz aller Kränkungen und **Zurückweiſungen laſſen** ſie nicht ab von ihrer Liebe, ja, drängen dieſe **dem Manne** um ſo eifriger auf, je kälter und **ablehnender er gegen** ſie iſt. Wie erniedrigt ſich Helena im „**Sommernachtstraum**“ vor Demetrius, der ſie früher geliebt, **dann aber** ſeine Neigung von ihr auf Hermia übertragen! **Demetrius erklärt** ihr rund heraus, daß er ſie nicht liebe **und nimmer lieben** könne. Sie antwortet ihm:

„Und eben darum lieb' ich Euch nur mehr! —
Ich bin Eur Hündchen: und, Demetrius,
Wenn Ihr mich ſchlagt, ich muß Euch dennoch ſchmeicheln.
Begegnet mir wie Eurem Hündchen nur,
Stoßt, ſchlagt mich, achtet mich gering, verliert mich;
Vergönnt mir nur, unwürdig, wie ich bin,
Euch zu begleiten. Welchen ſchlechtern Platz —
Und doch mir werth — kann ich von Euch erbitten,
Als daß Ihr ſo wie Euren Hund mich haltet?“

(II, 1, 202 ff.)

---

es ihr auch dann noch ſchwer fällt, an die Untreue des geliebten **Weſens** zu glauben, wenn dieſe durch das unwiderlegliche Zeugniß **der eigenen** Augen bewieſen wird. (Vgl. Troilus in „Troilus und **Kreſſida**“ V, 2, 116 ff.)

In den ſpäteren Dramen findet ſich eigentlich nur **eine Geſtalt**, welche dem Manne, den ſie liebt, ihre Liebe verbirgt **und ihn erſt** lange warten läßt — die kokette, flatterhafte und lüſterne **Kreſſida**. Wenn ſie uns in einem Monolog ihr Herz erſchließt, ſo **verräth** ſie eine Erfahrung, ja Geriebenheit, welche ihr wenig zur **Ehre gereichen**:

„Ich halte an mich. Göttlich, wenn umworben,
Iſt doch erworbner Frauenreiz erſtorben.
Nichts weiß noch die Geliebte, die nicht weiß,
Es überſchätzt der Mann erſehnten Preis.
Nie gab es Eine, welche dies gewußt,
Nie gleich' genoſſ'ne der erſtrebten Luſt.
Drum merkt' ich mir den Spruch der Liebesſitte:
Gewähren zeugt Befehl, Verſagen Bitte.
Birgt ernſte Lieb' auch meines Herzens Schrein,
Mein Aug' ſoll nimmer ihr Verräther ſein.“

(Troilus und Kreſſida I, 2, 312 ff.)

Und mit welcher Selbſtverleugnung ſind Julia (in den „Beiden Edelleuten von Verona") und Helena (in „Ende gut, Alles gut") beſtrebt, ſich die Gunſt von Proteus und Bertram zu erwerben! Dieſe Mädchen drängt eine ſo ſüße Gewalt nach dem theuren Manne hin, daß es für ſie die höchſte Seligkeit iſt, das Geſtändniß ſeiner Liebe zu vernehmen, ihr Gefühl von ihm erwidert zu wiſſen. Wie vermöchten ſie in einem ſolchen Augenblick einer Eingebung weiblicher Eitelkeit Folge zu geben? Wollen ſie ja doch dem Geliebten noch gerne als Magd dienen, wenn er ſie als Gattin verſchmähen ſollte! Das Herz iſt ihnen ſo übervoll, daß es nur eines leichten Anlaſſes bedarf, um ihnen auf die Lippen zu treten. Sie kommen dem Manne, von dem ſie ſich geliebt glauben, auf halbem Wege entgegen; wenn ſie ihn gar leiden oder gefährdet ſehen oder fürchten müſſen, ihn zu verlieren, ſo werden ſie unwillkürlich durch Worte und Handlungen ihr Herz verrathen. Verweilen wir einen Augenblick bei Ferdinand und Miranda im „Sturm", welche das Liebesideal Shakeſpeares ſehr rein darſtellen.

Als Miranda den von den Wellen ans Ufer geſpülten Jüngling vor ſich erblickt, welcher, der erſte Mann, den ſie außer ihrem Vater und Kaliban geſehen, in die Einſamkeit von Proſperos Inſel wie ein Gott hereintritt, empfindet ſie alsbald, daß ſich ein neues ungeahntes Gefühl in ihrer Bruſt regt.[1] Tief muß es ſie daher ſchmerzen, als ihr Vater, der jenen auf die Probe ſtellen will, den Ankömmling rauh behandelt, ja ihn anläßt, als ob er ein Verbrecher wäre. Ihr Mitleid und ihre Liebe reißen ſie ſoweit fort, daß ſie ſich für die Unſchuld des fremden Mannes verbürgt, leidenſchaftlich für ihn bittet, ja erklärt, daß ihr Herz keinen anderen Mann wählen werde, und als ſie mit ihren Bitten nichts

[1] „Was ſpricht mein Vater nur ſo rauh! Dies iſt
Der dritte Mann, den ich geſehn; der erſte,
Um den ich ſeufzte. Neig' auf meine Seite
Den Vater Mitleid doch!" (I, 2, 444 ff.)

ausrichtet, dem Unglücklichen Hoffnung und Troſt einzuſprechen bemüht iſt.[1]

Proſpero, der in ſeiner ſcheinbaren Härte gegen Ferdinand verharrt, hat dieſem aufgegeben, ein paar tauſend Klötze Holz zu tragen und aufzuſchichten. Miranda weint, wenn ſie den fürſtlichen Jüngling dieſen knechtiſchen Dienſt verrichten ſieht, zu welchem er ſich ſo ſchwer bequemt. Als ſie daher ihren Vater hinter ſeinen Büchern weiß, kommt ſie zu Ferdinand, damit er ſich ausruhe. Als er dies nicht will, da er ſonſt ihres Vaters Befehl nicht ausführen könnte, erbietet ſie ſich, für ihn indeß ſeine Arbeit zu verrichten. Dies Mitleid und dieſer Schmerz, den theuren Mann leiden ſehn zu müſſen, dem ſie ſo gerne jeden Kummer und jeden Verdruß fernhielte, gießen eine rührende Anmuth über ihr Weſen aus. Wie die ſchönſten Mädchen germaniſcher Dichtung, iſt auch Miranda mit dem Reize köſtlicher Naivetät geziert. Sie iſt in jedem Augenblick reine Natur, ſie gehorcht rückhaltlos ihrem Gefühl und handelt rein aus dieſem heraus.

---

[1] „Nichts Böſes kann in ſolchem Tempel wohnen.
Hat ein ſo ſchönes Haus der böſe Geiſt,
So werden gute Weſen neben ihm
Zu wohnen trachten."
„O lieber Vater,
Verſucht ihn nicht zu raſch!"
„Ich bitt Euch, Vater!"
„Habt Mitleid!
Ich ſage gut für ihn."

Proſpero.

Schweig! Noch ein Wort,
Und ſchelten müßt' ich dich, ja haſſen. Was?
Wortführerin für den Betrüger? Still!
Du denkſt, ſonſt gäb' es der Geſtalten keine,
Weil du nur ihn und Kaliban geſehn.
Du thöricht Mädchen! Mit den meiſten Männern
Verglichen, iſt er nur ein Kaliban,
Sie Engel gegen ihn.

Miranda.

So hat in Demuth
Mein Herz gewählt; ich hege keinen Ehrgeiz,
Einen ſchönern Mann zu ſehn."

Man blickt bei dieſen Weſen auf den Grund ihrer Seele und vermag deren geheimſte Regungen zu belauſchen. Mirandas Gefühl für Ferdinand iſt ſo übermächtig, daß es ſie ausplaudern läßt, was ihr Vater ihr zu verſchweigen geboten, wie ſie ſich überhaupt von deſſen Vorſchrift immer weiter entfernt.

Keinen geringeren Eindruck hat Ferdinand von Mirandas Erſcheinung empfangen. Beide haben beim erſten Anblick, wie Proſpero ſagt, die Augen getauſcht. Sie erſcheint ihm wie ein höheres Weſen, das er, wenn es nur eine Jungfrau, nicht eine Göttin iſt, ſich zur Gattin gewinnen will. Als Proſpero ihn durch ſeine Zauberkünſte zur Unterwerfung gezwungen, ſpricht Ferdinand es aus, daß ſeines Vaters Tod, welchen er im Meer verſunken glaubt, und alles Leid, das ihn ſeit Kurzem getroffen, ja ſeine Sklaverei ihm leicht erſcheinen werde, wenn er nur Ausſicht haben ſoll, gelegentlich Miranda zu ſehen:

„Meines Vaters Tod, die Schwäche,
So ich empfinde, aller meiner Freunde
Verderben, oder dieſes Mannes Drohn,
In deſſen Hand ich bin, ertrüg' ich leicht,
Dürft' ich nur einmal Tags aus meinem Kerker
Dies Mädchen ſehn! Mag Freiheit alle Winkel
Der Erde ſonſt gebrauchen: Raum genug
Hab' ich in ſolchem Kerker."

Vollſtändig müſſen wir die Stelle herſetzen, wo ſich die beiden jungen Herzen finden. Man iſt hier tauſend und tauſend Meilen entfernt von der höfiſch-ritterlichen und galanten Liebe, wie ſie beſonders die romaniſchen Dichter ſchildern:

Miranda (tritt zu Ferdinand, der einen Holzblock ſchleppt).
„Ihr ſeht ermüdet aus.

Ferdinand.
Meine edle Herrin,
Bei mir iſt's friſcher Morgen, wenn Ihr mir

Die Liebe der Portia ist mehr die Liebe der starken und ernsten Genossin des Mannes und hat daher bei aller Innigkeit eine gewisse stete und gehaltene Ruhe. Eine andere Form der ganz in dem Gatten aufgehenden ehelichen Liebe finden wir bei Imogen. Ihre Liebe hat all den zarten Schmelz einer ersten jungfräulichen Neigung und alle Ueberschwänglichkeit süßer, mädchenhafter Schwärmerei. Man höre nur einmal ihre ekstatischen Worte, wenn sie aus der Hand Pisanios einen Brief ihres in der Verbannung weilenden Gatten in Empfang nimmt:

„O sehr gelehrt, traun, wär' der Astrolog,
Der so die Sterne kennt, wie ich die Schrift;
Die Zukunft schlöss' er auf. — Ihr guten Götter,
Laßt, was hier steht, verkünden seine Liebe,
Sein Wohlergehn, Zufriedenheit — doch nicht
Mit unsrer Trennung; das nur laßt ihn schmerzen:
Es gibt heilsame Schmerzen; und von diesem
Bleibt ja die Liebe heil; — Zufriedenheit,
Nur damit nicht! — Gut Wachs, erlaub'. Heil euch,
Ihr Bienen, die das Liebesschloß gemacht! Wer liebt
Und wen ein Schuldschein drückt, wünscht euch nicht Gleiches;
Bringt ihr den Schuldner gleich in Haft, doch schließt ihr
Kupidos Tafeln auch. — Ihr Götter, gute Nachricht!"

Posthumus schreibt ihr, daß er aus Sehnsucht nach ihr trotz des strengen Verbotes nach Britannien zurückgekehrt sei und in Milfordhafen weile. Für sie gibt es jetzt nur Eines, so rasch als möglich an seine Seite zu eilen. Da sie nahezu wie eine Gefangene gehalten wird, muß sie eine heimliche Entfernung wählen. Ihr Plan ist sofort gefaßt. Man sehe, wie sich ihre freudige Erregung und ihre Sehnsucht in der unruhig bewegten Sprache abmalen:

„O, jetzt ein Pferd mit Flügeln! — Hör', Pisanio!
Er ist in Milfordhafen. Lies und sag' mir,
Wie weit ist's hin? Wenn man um schlicht Gewerb
In einer Woch' hintrabt, wie, sollt' nicht ich
In einem Tag hingleiten? Drum, Pisanio
— Der sich gleich mir sehnt, seinen Herrn zu sehen;

Sich ſehnt, — o laß mich abziehn, — nicht gleich mir: —
Doch ſehnt, — nur nicht ſo ſtark; — o nicht gleich mir;
Denn meins geht über über, ſag doch ſchnell
— Kupidos Rath muß füllen des Hörens Thore,
Bis daß der Sinn erſtickt — wie weit iſt's hin
Nach dem beglückten Milford? Unterwegs
Sag' mir, wie Wales ſo glücklich wurde, daß
Den Hafen es beſitzt." u. ſ. w.
(Cymbelin III, 2, 27 ff.)

Poſthumus hat, durch Jachimos Betrug verführt, die Ueberzeugung von der Untreue Imogens gewonnen und dem Piſanio den Auftrag ertheilt, ſie auf dem Wege nach Milfordhafen zu ermorden.[1] Piſanio überreicht ihr den Brief, der jene Anklage enthält. Imogen kann die Sünde, die ihr ſchuld gegeben wird, gar nicht faſſen:

„Falſch ſeinem Bett! Was heißt denn falſch ihm ſein?
Wach liegen drin und denken nur an ihn?
Weinen von Stund zu Stund? Wenn Schlaf mir nahte,
Mit einem langen Traum von ihm ihn brechen
Und wach mich ſchrein? Das heißt falſch ſeinem Bett?
Das heißt's?" (III, 4, 42 ff.)

2. Die Liebe allein kann auch dieſe Frauen dahin bringen, daß ſie einmal ihre unerſchöpfliche Milde und Güte bei Seite ſetzen und heftig und ſchroff werden. So leicht ſie ein ihnen ſelber widerfahrenes Unrecht verzeihen, ſo unverſöhnlich ſind ſie, ſobald es ſich um den abgöttiſch verehrten Gatten handelt. Wehe dem, der es, wie Kloten der Imogen

[1] Wie widerſpruchsvoll handelt hier übrigens Poſthumus, der an den unbedingten Gehorſam ſeiner Gattin glaubt und ſie doch für eine Ehebrecherin hält! So wie er Imogen kennt, weiß er, daß ſie nach Empfang ſeines Briefes alsbald nach Milfordhafen kommen wird, und rechnet mit Beſtimmtheit darauf bei dem Befehl, den er Piſanio gibt. War ſie jedoch in Wirklichkeit das treuloſe Weib — weshalb ſollte ſie ihn da nicht lieber im Stiche laſſen und ruhig am Hofe ihres Vaters bleiben, ſtatt ihm ſchuldbewußt unter die Augen zu treten und ſich allen Entbehrungen eines unſteten Lebens an der Seite eines Verbannten auszuſetzen?

gegenüber, ihn zu verunglimpfen wagen ſollte! Ihm wird dann zur Antwort:

„Elender Bube!
Wärſt du der Sohn des Zeus und außerdem
Nicht mehr als was du biſt, du wärſt zu ſchlecht,
Sein Knecht zu ſein; du wärſt genug geehrt,
Ja, zu beneiden ſelbſt, wenn man es mißt
Nach euer beider Werth, genannt zu ſein
Der Henkersknecht in ſeinem Reich, gehaßt
Um dieſe Auszeichnung.

Kloten.

Die Peſt verzehr' ihn!

Imogen.

Kein größer Unglück kann ihn treffen, als
Von dir genannt zu ſein. Sein ſchlechtſtes Kleid,
Das je umſchloſſen ſeinen Leib, iſt theurer
In meinen Augen, als jed' Haar an dir,
Wär' jedes ſolch ein Mann." (Cymbelin II, 3, 129 ff.)[1]

Als Julia von der Amme hört, daß Romeo den Tybalt erſchlagen, ergeht ſie ſich zuerſt in heftigen Anklagen gegen ihren Gatten, der ihr den Vetter getödtet. Die Amme glaubt ſich ihrer jungen Gebieterin anſchließen zu müſſen, erntet jedoch wenig Dank davon:

Amme.

„Kein Glaube,
Nicht Treu' noch Ehre iſt bei Männern; alle
Meineidig, falſch ſind alle, Schelme, Heuchler.
Schand' treffe Romeo!

Julia.

Die Zunge lähm' dir
Solch Wunſch! Er ward zur Schande nicht geboren:
Auf ſeiner Stirn weilt Schande mit Beſchämung;
Sie iſt ein Thron, wo man die Ehre mag
Als Allbeherrſcherin der Erde krönen.
O, wie unmenſchlich war ich, ihn zu ſchelten!"
(Romeo und Julia III, 2, 85 ff.)

[1] Vergl. auch Virgilia, welche eben ihren verbannten Gatten bis zum Thore geleitet hat und nun auf dem Rückweg mit den Tribunen zuſammentrifft. (Coriolanus IV, 2.)

Mein, wollt' ich ſagen; doch wenn mein, dann Euer,
Und ſo ganz Euer. O die böſe Zeit,
Die Eignern ihre Rechte vorenthält!
Und ſo, ob Euer ſchon, nicht Euer." [1]

(Kaufmann von Venedig III, 2, 1 ff.)

Wenn ſie nach gethaner Wahl ſich Baſſanio mit Allem, was ſie iſt und beſitzt, zu Eigen gibt, ſo athmen ihre Worte den gleichen Geiſt der völligen Hingebung, des ſich unterordnen, dienen und beglücken Wollens wie die der Miranda:

„Ihr ſehet mich, Baſſanio, wo ich ſtehe,
So wie ich bin; obſchon für mich allein
Ich nicht ehrgeizig wär' in meinem Wunſch,
Viel beſſer mich zu wünſchen; doch für Euch
Wollt' ich verdreifacht zwanzigmal ich ſelbſt ſein:
Noch tauſendmal ſo ſchön, zehntauſendmal
So reich.
Nur um in Eurer Schätzung hoch zu ſtehn,
Möcht' ich an Gaben, Reizen, Gütern, Freunden
Unſchätzbar ſein; doch meine volle Summe
Macht etwas nur, kurz, macht ein Mädchen aus,
Unpraktiſch, unerzogen, ungelehrt,
Darin beglückt, daß ſie noch nicht zu alt
Zum Lernen iſt; noch glücklicher, daß ſie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren;
Am glücklichſten, weil ſich ihr weich Gemüth
Dem Euren überläßt, daß Ihr ſie lenkt
Als Ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.
Ich ſelbſt und was nur mein, iſt Euch und Eurem
Nun zugewandt: noch eben war ich Eigner
Des ſchönen Guts hier, Herrin meiner Leute,
Monarchin meiner ſelbſt; und eben jetzt
Sind Haus und Leut' und eben dies Ich ſelbſt
Eur eigen, Herr: nehmt ſie mit dieſem Ring."

---

[1] „Von Natur zu aufrichtig zur Verſtellung, zu ſchüchtern, die Tiefe ihrer Liebe zu geſtehen, ſo lange der Ausgang der Prüfung noch ungewiß iſt, gewährt ſie im Streit zwiſchen Liebe, Furcht und Mädchenwürde das Schauſpiel der reizendſten Verlegenheit, die je eine weibliche Wange färbte, oder in gebrochenen Lauten von ihren Lippen floß." (Jameſon.)

[illegible] Erbin eines [illegible] Bassanio [illegible] Edelmann, dem erst diese Heirath zu einer seinem Namen entsprechenden Stellung verhilft. Aber sie denkt gar nicht an das, was sie gibt, sondern nur an das, was sie empfängt — das überschwängliche Glück, Bassanio gehören zu dürfen.[1]

Julia, die Tochter Capuleis, hat man gelehrt, daß ein Mädchen kalt und spröde gegen die Männer sein müsse. Romeo belauscht sie bekanntlich, als sie ihre Liebe für ihn der Nacht anvertraut, und redet sie an. Das Erste ist bei ihr nun nicht eine Regung mädchenhafter Scham, weil jener der Zeuge ihrer Liebesseufzer geworden ist, sondern der Gedanke, daß Romeo hier, im Garten des Todfeindes der Montague, in großer Gefahr schwebt und bloß von einem ihrer Vettern entdeckt zu werden brauchte, um verloren zu sein.[2]

VI.

Die Liebe, die wir bis jetzt betrachtet haben, ist, wie es das Wesen der wahren Liebe ist, immer keusch und sittlich. Sie will nur für das Herz, das sie darbringt, ein anderes Herz eintauschen und trachtet vor allem danach, dies Ziel

---

[1] „O Liebe,
Sei still, halt Maß in deiner Seligkeit,
Halt ein, laß deine Freuden sanfter regnen!
Zu stark fühl' ich, du mußt mich minder segnen,
Damit ich nicht vergeh'."

[2] „Wie kamst du her? o sag' mir und warum?
Die Gartenmauer ist hoch, schwer zu erklimmen,
Die Stätt' ist Tod, bedenk' nur, wer du bist,
Wenn einer meiner Vettern dich hier findet."
„Wenn sie dich sehen, sie ermorden dich."
„Ich wollt' um alles nicht, sie sähn dich hier."
Romeo und Julia II, 2, 62 ff.)

Dies Verhalten der Julia, wie der Charakter ihrer und Romeos Liebe, ja Shakespeares ganze Auffassung der Liebe ist jedoch auch schon anders gedeutet worden, und zwar von keinem Geringeren als Eduard von Hartmann. Siehe hierüber Anhang: V. „Eduard von Hartmann über Shakespeares Romeo und Julia."

zu erreichen. Sie gründet ſich nicht auf körperliche Eigenſchaften allein oder auch nur vorzugsweiſe wie da, wo der Mann in dem Weibe, das Weib in dem Manne vor allem das Geſchlecht liebt. Für Shakeſpeares Liebende iſt der angebetete Gegenſtand vornehmlich auch der Inbegriff aller geiſtigen und ſeeliſchen Tugenden. Ihre Sprache iſt nicht minder panegyriſch, wenn ſie von dieſen, als wenn ſie von ſeinen körperlichen Vorzügen ſprechen. Eben weil ſie nicht nur ein beſtimmtes Weſen, ſondern in ihm alles Hohe und Gute verehren, zu dem ſie ſich emporheben möchten,[1] wirkt dieſe Liebe läuternd, heiligend und beſeligend[2] — weil

[1] Es verdient Beachtung, daß mehrere Mädchen und Frauen bei Shakeſpeare, welche, wie z. B. Helena in „Ende gut, Alles gut", einen unedlen oder ſelbſt verächtlichen Mann lieben, wie mit Blindheit geſchlagen ſind und nur ſeine guten Eigenſchaften ſehen, aber gar nicht gewahr werden, daß ſie die Gefühle eines edlen Herzens an einen Unwürdigen verſchwenden.

[2] Nur bei Antonius — Troilus, bei dem die Liebe, als er die Verworfenheit der angebeteten Kreſſida erkannt hat, in Zorn und Haß umſchlägt, gehört nicht hierher — nur bei Antonius ſehen wir eine Liebe, welche vergällt wird durch das Bewußtſein, daß der Gegenſtand, auf den ſie ſich richtet, nicht das Hohe und Gute, ſondern das Niedrige und Unſittliche darſtellt. Dieſe Liebe iſt daher ohne inneres Glück und ohne innere Seligkeit. Antonius kennt alle Schwächen und Laſter der Kleopatra, er weiß, daß ſie buhleriſch, treulos, feig und falſch iſt und im Unglück ihn verlaſſen wird; und er weiß auch, daß dieſe Liebe ihm ſeine Ehre, ſeine Mannheit, ſeine Kraft, ja ſeinen Verſtand raubt, und daß ſie ihn tiefer und tiefer ſinken läßt. Wenn der Römer und der Antonius von ehemals in ihm erwachen und alle Wunden zu bluten anfangen, die dieſe unheilvolle Leidenſchaft ſeinem beſſeren Selbſt geſchlagen, dann bricht er in heftige Schmähungen gegen das verderbliche und doch ſo heiß geliebte Weib aus. Dennoch kann er nicht von ihr ablaſſen, jedem Zerwürfniß folgt eine Verſöhnung voll leidenſchaftlicher Zärtlichkeit, und aufs Neue, und feſter als zuvor, klammert er ſich an die berückende Aegyptierin an. Dies iſt der einzige Fall bei Shakeſpeare, wo die Liebe eine im Sinne Shakeſpeares tragiſche Leidenſchaft wird, d. h. eine ſolche, welche, indem ſie ihre Befriedigung bewirkt, die tragiſche Perſon in äußeres Verderben und in innere unaufhaltſame Vernichtung ſtürzt.

sie das vollkommenste oder wenigstens ihnen gemäßeste, sie am besten ergänzende Wesen unter dem andern Geschlechte erkoren haben, ist sie keiner Flatterhaftigkeit und Untreue ausgesetzt.[1] Diese Liebe ist nicht selbstsüchtig, sie strebt daher wie nach der innigsten, so auch nach der dauerndsten und festesten Verbindung. Dadurch wird sie eminent sittlich: sie zielt auf die Ehe ab, als die durch Staat, Kirche und Sitte geheiligte Form der Vereinigung von Mann und Weib, aber nicht auf den Genuß der Liebesfreuden außer der Ehe.

Allerdings besitzt die Liebe bei Shakespeare wie in der Wirklichkeit auch ein sinnliches Element. Allein nicht das beweist die Keuschheit und Sittlichkeit einer Liebe, daß ihr das sinnliche Element fehlt, sondern dies, daß das geistige Element das sinnliche immer durchdringt und dieses nie für sich allein und selbständig auftritt. Zur vollen Liebesseligkeit gehört bei Shakespeare auch die körperliche Vereinigung der Liebenden. Aber diese ist nur etwas Beiläufiges, das neben der seelischen Vereinigung einhergeht und sie krönt, aber niemals für sich besteht und um seiner selbst willen erstrebt wird. Die echte Liebe scheint ihm nur im Einklang und in der Verschmelzung von Sinnlichkeit und Geist, aber nicht in einer Trennung der beiden bestanden zu haben. Er sieht nicht die Liebe in jenen beiden sittlich und ästhetisch gleich bedenklichen Entartungen weder in der geistigen Liebe ohne sinnliches Element, noch in der jeder Vergeistigung entbehrenden sinnlichen Liebe, der sinnlichen Lust. Eine

[1] Jedoch finden sich bei Shakespeare mehrere Männer, welche den Gegenstand ihrer Liebe wechseln, so Proteus, Demetrius („Sommernachtstraum"), der Herzog Orsino und vor Allem Romeo. Hierüber sehe man Anhang: VI. „Abweichende Ansichten Bulthaupts über Liebe und Frauen bei Shakespeare. 1. Ueber Romeos Liebe zu Rosalinde."

Ueber die beiden Mädchen Phöbe („Wie es euch gefällt") und Olivia („Was ihr wollt"), welche zuerst ein als Mann verkleidetes Mädchen, dann erst einen wirklichen Mann lieben, brauchen wir nicht weiter zu sprechen.

Verirrung nach jener Seite findet sich bei Shakespeare überhaupt nicht. „Die ritterliche Liebe zum Weibe (diejenige, wie sie das Ritterthum der romanischen Länder in Schwung gebracht hatte) ist kein Element seiner Welt. Selbst die Liebhaber in ‚Verlorene Liebesmüh' blicken vorwärts zu der Ehe als dem Ziele ihrer Hoffnungen und nehmen ihre einjährige Büßerzeit mit Mißvergnügen entgegen." [1] Wo Shakespeare das andere Extrem darstellt, läßt er den Menschen den Genuß mit dem Verluste seiner Würde erkaufen.

Die Liebe der Shakespeareschen Frauen ist nun noch besonders zart und rein. Bei ihnen sind, um eine Wendung Shakespeares zu gebrauchen, „keusche Wünsche und innige Liebe so vereinigt, daß Diana sowohl sie selber als auch die Liebesgöttin ist". [2] Daß dies von den Shakespeareschen Frauen gilt, welche einem Manne ehelich verbunden sind, dürfte wohl allgemein zugestanden werden, von den Mädchen muß es wohl der Eine oder Andere bezweifelt haben, da man ihnen sonst nicht mit einem vieldeutigen Worte „Sinnlichkeit" beigelegt hätte. [3] Allein, ob diese Mädchen glücklich oder unerwidert lieben, ob der Geliebte zugegen ist oder sie sich nach dem Entfernten sehnen: immer ist es nur das Glück seiner Nähe, seiner Gegenwart, das sie fühlen oder nach dem sie verlangen — andere Wünsche regen sich nicht in ihrer Brust. [4] Wie würde auch zu Sinnlichkeit der Liebe

---

[1] R. Simpson, «An Introduction to the philosophy of Shakespeare's Sonnets», London 1868, S. 25. Wie alles, was Simpson über Shakespeare geschrieben, ist auch diese Studie durch Geist und Gründlichkeit ausgezeichnet.

[2] Ende gut, Alles gut I, 3, 217 ff.

[3] S. Anhang: VI, 2. „Die Sinnlichkeit der Liebe bei den Mädchen, besonders bei Julia."

[4] Vergl. z. B. Helena:

„'s war ein Leid, doch süß,
Ihn stündlich sehn, zu sitzen und zu malen
Sein Falkenaug', die Bogenbraun, die Locken
Sich auf des Herzens Tafel; Herz zu weich
Für jeden Zug des süßen Angesichts." (Ende gut, Alles gut I, 1, 103 ff.)

jene entſagungsvolle Demuth einer Helena oder Miranda paſſen, die ſich mit der beſcheidenen Stelle einer Dienerin des geliebten Mannes begnügen wollen, wenn dieſer ſie nicht zur Gattin begehren ſollte?

Manche Shakeſpeareſchen Mädchen, und gerade ſolche, die mit beſonderer Stärke lieben, wie z. B. Miranda, beſitzen eine wahrhaft rührende Kindesunſchuld. Wohl gibt ſich hier das Weib dem Manne, den es liebt, ganz zu eigen, aber es liebt auch mit allen Kräften ſeines Weſens den Mann, dem es ſich zu eigen gibt. Dies iſt zu allen Zeiten die natürliche, geſunde und ſittliche Auffaſſung der Liebe geweſen: ob dieſe Liebe aber in einem Nu entſtand oder ſich erſt allmählich ausbildete, iſt für die Beurtheilung ihres ſittlichen Charakters völlig gleichgiltig.[1] Shakeſpeare hat Sorge dafür getragen, jeden Verdacht fernzuhalten, als ob ein bloß ſinnliches Verlangen ſeine Liebenden zuſammenführe, und hat ſie ihre völlige Vereinigung immer erſt bewerkſtelligen laſſen, wenn der Segen des Prieſters dem Bunde ſeine Weihe gegeben hatte oder — wie bei Mariana in „Maß für Maß" — eine andere rechtlich geltende Form der Ehe vorlag. Nicht daran erkennt man das keuſche Weib, daß gewiſſe Dinge überhaupt nicht für es exiſtiren, ſondern daran, daß ſie nur unter einer beſtimmten Form für es exiſtiren. Die Hingabe an einen Mann iſt den Shakeſpeareſchen Frauen nur denkbar als die Hingabe an einen beſtimmten Mann, den Mann ihres Herzens, der ſie in treuer Geſinnung und mit

---

Und ſpäter ſagt ſie zu der Gräfin von Rouſſillon:

„Dem Juder gleich,
Ergeben meinem Wahne, bet' ich an
Die Sonne, die auf den Verehrer ſchaut,
Doch mehr nicht von ihm weiß ... Hegt Mitleid
Mit deren Zuſtand, die ohn' jede Wahl
Nur leiht und gibt, wo ſie verliert zumal;
Nicht ſucht, zu finden, was ihr Suchen wirbt,
Nein, räthſelhaft, lebt ſelig, wo ſie ſtirbt." (I, 3, 210 ff.)

[1] Bulthaupt vertritt dieſe Anſicht. Hierüber, wie über manches Verwandte, handeln wir ebenfalls im Anhang (VI, 2).

redlicher Absicht wiederliebt.[1] Auf diesen ist ihr Sinn so ganz gerichtet, daß sie an andere Männer gar nicht als an Männer denken. Mit wie ungläubigem Erstaunen vernimmt Desdemona von Emilia, daß ein Weib ihrem Gatten untreu sein könne — und wenn sie es vernommen hat, vermag sie es doch nicht recht zu fassen. Wenn Jachimo Imogen zum Treubruch verführen will, erzählt er ihr, Posthumus habe sie um gemeiner römischer Weiber willen vergessen, und gibt ihr den Rath, sich an ihm zu rächen. Sie versteht jedoch seine Andeutung nicht und muß ihn erst fragen, was er mit dieser Rache meint.[2]

Bei Shakespeare sind die Frauen noch ganze Naturen. Sie sind wie aus einem Guß, Leib und Seele, Sinnlichkeit

---

[1] Diese redliche Absicht, durch welche sich die Selbstlosigkeit und Reinheit einer Liebe offenbart, fehlt z. B. den beiden Männern, die Richardson seinen berühmten Romanheldinnen, der Pamela und der Klarissa Harlowe, nachstellen läßt, und dessen sind sich diese Mädchen sehr wohl bewußt, während sie sich der Liebe, die sich in ihrem Herzen für den glänzenden Verführer regt, meist nicht bewußt sind. Ihre Standhaftigkeit gegen die Liebeswerbungen jener ist daher — ein wahrhaft jungfräuliches Wesen vorausgesetzt — das einzige psychologisch folgerichtige und poetisch annehmbare Verhalten. Wären sie, wie manche Kritiker vielleicht lieber gesehen hätten, zu Fall gekommen, ohne doch — eine völlige Naivetät lag außerhalb Richardsons Plan — die Ueberzeugung oder doch wenigstens den Glauben zu haben, daß jene Männer es ehrlich mit ihnen meinten, es nicht bloß auf die Befriedigung einer sinnlichen Lust abgesehen hätten, so hätte das diese reinen Gestalten durch einen dirnenhaften Zug entstellt. Diese Klippe hat Lessing in seiner „Emilia" nicht sorgsam genug vermieden. Gretchen im „Faust", das ihrem Heinrich so blind vertraut, nie an ihm zweifelt und sich bei ihrem verhängnißvollen Schritte so gar nichts denkt, als daß sie Faust einen Wunsch erfüllen will — Gretchen, wenn auch eine Gefallene, ist unendlich keuscheren Gemüthes als Emilia Galotti, welche, um ihre Unschuld zu retten, freiwillig den Tod sucht.

[2] „Mich rächen!
Wie könnte ich mich rächen? Ist dies wahr
— Doch ich hab' solch ein Herz, das beide Ohren
Nicht leicht verführen können — ist dies wahr,
Wie könnt' ich rächen mich?" (Cymbelin I, 6, 128 ff.)

und Geiſt bilden noch ein Ganzes. Es findet ſich hier noch nicht — wie in der Wirklichkeit ſo häufig bei dem Mann, mitunter aber auch bei dem Weibe der höheren Stände — jene unſelige Spaltung zwiſchen Geiſt und Sinnlichkeit, die ſich beide unabhängig von einander gemacht haben und leicht unter ſich in Zwieſpalt gerathen. Hier gibt ſich ein Weib dem Manne ganz hin oder es gibt ſich überhaupt nicht hin. Solche Handlungen, wie ſie Koſinkys Amalia in den „Räubern" oder die Heldin in Victor Hugos „Marion Delorme" [1] begehen, welche, um den Geliebten zu erretten, ſich einem anderen Manne preisgeben, wären bei Shakeſpeare ganz unmöglich. Der Iſabella in „Maß für Maß" wird angeſonnen, durch einen ähnlichen ſchmählichen Handel das durch einen Richterſpruch verwirkte Leben ihres Bruders zu erkaufen. Sie weigert ſich deſſen [2] und bezeichnet das als ein Mittel,

---

[1] In „Marion Delorme" ſucht Hugo eine Dirne dadurch zu erheben und zu läutern, daß er ihr eine aufopfernde und ſelbſtloſe Liebe leiht. Ueber das Problem ſei hier weiter nicht geſprochen. Auffallend muß es jedoch erſcheinen, daß der Dichter nicht merkte, daß das Vorleben der Heldin ihre ſpätere Aufopferung verdächtigen mußte, daß die in Rede ſtehende Handlung bei Marion, wo ſie einen bedenklichen Beigeſchmack von einem Rückfall in das alte Handwerk erhielt, einen ganz anderen Charakter haben mußte als bei einem vorher ſittſamen Weibe.

[2] Angelo fragt ſie, was ſie thun würde, wenn man ihr die Wahl ließe, ob ſie einem Mächtigen zu Willen ſein oder ihren Bruder verlieren ſolle:

Iſabella.

„Nicht wen'ger
Für meinen armen Bruder, als für mich ſelbſt.
Das heißt: wär' über mich erkannt der Tod,
Der Geißel Striemen trüg' ich als Rubinen,
Enthüllte mich zum Tode, wie zum Bett,
Des ich begehrt' in Sehnſucht, eh ich gäbe
Den Leib der Schmach.

Angelo.

Dann müßt' Eur Bruder ſterben.

Iſabella.

Und billiger wär' der Kauf.
Viel beſſer, daß ein Bruder einmal ſterbe,

„das, ein Leben zu erretten, ein Herz zerſpaltete“ (III, 2, 62 f.). Ihr Leben wäre ihr dagegen nicht zu koſtbar für den Bruder:

„O, wär' es nur mein Leben,
Ich würf' es gern für deine Freiheit hin
Wie eine Nadel,“

ſagt ſie tröſtend zu ihm.

Hier haben wir einen weiteren Grund, weshalb wir bei Shakeſpeare keine ſolchen Ehen finden, wo ein Weib, ſich den Verhältniſſen fügend, den Geliebten aufgibt, um einem ungeliebten Manne die Hand zu reichen.[1]

VII.

Für Shakeſpeares Frauengeſtalten iſt nun noch beſonders charakteriſch eine Eigenſchaft, auf welche wir ſchon mehrfach geſtoßen ſind, ihre völlige, ungetrübte Naivetät. Rückhaltlos und unmittelbar tritt uns in jedem Augenblicke ihre Natur entgegen; ihrem Handeln fehlt alles Bewußte und Gewollte,

---

Als daß, ihn frei zu kaufen, eine Schweſter
Hinſterb' auf ewig.“ (III, 1, 98 ff.)

Vorher erklärte ſie ſchon: „Herr, meinen Leib (d. i. mein Leben) gäbe ich, nicht meine Seele.“

Es wäre jedoch auch möglich — und wir geben dies zu bedenken — daß bei Iſabella noch ein religiöſes Motiv mitſpielte. Einzelne ihrer Worte ſcheinen anzudeuten, daß ſie in einer ſolchen unkeuſchen Handlung vor allem die Sünde, den Verſtoß gegen Gottes Gebot, ſieht.

[1] Am allerwenigſten aber würde ein weibliches Weſen bei Shakeſpeare ſich ſo benehmen können, wie Klara in Hebbels „Maria Magdalena“. Nicht ſowohl die Handlung, auf die das berühmte Wort des Sekretärs: „Darüber kann kein Mann weg“ geht, als die näheren Umſtände, unter denen, und die raffinirte, bewußte Abſicht, aus welcher ſie vorgenommen wurde, gereichen der Heldin zum Nachtheil und machen ſie ſo abſtoßend; denn ſie beweiſen, daß ihr alle innere Harmonie, ja, daß ihr ſeeliſche Reinheit fehlt.

Von allen großen oder namhaften deutſchen Dichtern ſcheint uns Hebbel derjenige zu ſein, der die niedrigſte und roheſte Auffaſſung von der Liebe gehabt hat.

und Geiſt bilden noch ein Ganzes. Es findet ſich hier noch nicht — wie in der Wirklichkeit ſo häufig bei dem Mann, mitunter aber auch bei dem Weibe der höheren Stände — jene unſelige Spaltung zwiſchen Geiſt und Sinnlichkeit, die ſich beide unabhängig von einander gemacht haben und leicht unter ſich in Zwieſpalt gerathen. Hier gibt ſich ein Weib dem Manne ganz hin oder es gibt ſich überhaupt nicht hin. Solche Handlungen, wie ſie Koſinkys Amalia in den „Räubern" oder die Heldin in Victor Hugos „Marion Delorme" [1] begehen, welche, um den Geliebten zu erretten, ſich einem anderen Manne preisgeben, wären bei Shakeſpeare ganz unmöglich. Der Iſabella in „Maß für Maß" wird angeſonnen, durch einen ähnlichen ſchmählichen Handel das durch einen Richterſpruch verwirkte Leben ihres Bruders zu erkaufen. Sie weigert ſich deſſen [2] und bezeichnet das als ein Mittel,

---

[1] In „Marion Delorme" ſucht Hugo eine Dirne dadurch zu erheben und zu läutern, daß er ihr eine aufopfernde und ſelbſtloſe Liebe leiht. Ueber das Problem ſei hier weiter nicht geſprochen. Auffallend muß es jedoch erſcheinen, daß der Dichter nicht merkte, daß das Vorleben der Heldin ihre ſpätere Aufopferung verdächtigen mußte, daß die in Rede ſtehende Handlung bei Marion, wo ſie einen bedenklichen Beigeſchmack von einem Rückfall in das alte Handwerk erhielt, einen ganz anderen Charakter haben mußte als bei einem vorher ſittſamen Weibe.

[2] Angelo fragt ſie, was ſie thun würde, wenn man ihr die Wahl ließe, ob ſie einem Mächtigen zu Willen ſein oder ihren Bruder verlieren ſolle:

Iſabella.

„Nicht wen'ger
Für meinen armen Bruder, als für mich ſelbſt.
Das heißt: wär' über mich erkannt der Tod,
Der Geißel Striemen trüg' ich als Rubinen,
Enthüllte mich zum Tode, wie zum Bett,
Des ich begehrt' in Sehnſucht, eh ich gäbe
Den Leib der Schmach.

Angelo.

Dann müßt' Eur Bruder ſterben.

Iſabella.

Und billiger wär' der Kauf.
Viel beſſer, daß ein Bruder einmal ſterbe,

Ein ſittliches Streben, die Abſicht, in ſeinem Handeln ein ſittliches Ideal zu verwirklichen, alſo Etwas, was keiner echten Heldin — und keinem echten Helden — Corneilles fehlt, iſt hier gar nicht vorhanden.[1] Welche Opfer bringen nicht die Shakeſpeareſchen Frauen ihrer Liebe, was leiſten ſie nicht in ſelbſtloſer Hingabe, in verzeihender Milde, in ſtillem Duldermuth! Aber dennoch kann keine einzige ihrer Handlungen eigentlich ſittlich genannt werden. Wohl ſtimmen dieſe Handlungen in ihrem Ergebniß faſt immer mit dem Gebot des Sittengeſetzes überein, welches Handlungen der Selbſtverleugnung und Milde vorſchreibt und lobt — aber ſie entſpringen nur dem Mangel an Egoismus, dem Mitleid, der Leidenſchaft, ſich aufzuopfern, und anderen ſelbſtloſen Trieben, nicht aber der Abſicht, einem Pflichtgebote zu genügen. Ihre ſittliche Schönheit als bloßer Ausfluß ihrer Naturanlage beſitzt immer etwas Liebenswürdiges, hat dagegen nichts von der Strenge, welche ſo oft der nach Grundſätzen geübten Tugend anhaftet. Dieſe Frauen wiſſen ſich nie etwas mit der Größe ihrer Handlungen wie die Heldinnen anderer Dichter, die ſich bewußt ſind, eine ſchwere Pflicht erfüllt zu haben, und würden aufrichtig darüber erſtaunt ſein, wenn man ſie loben oder bewundern wollte.

Ebenſowenig wie ſittlich — den Ausdruck in dem ſtrengen Kantiſchen Sinne genommen — ſind die Shakeſpeareſchen Frauengeſtalten ſittſam. Sie beſitzen wohl eine vollendete Seelenreinheit, und keine unlautere Regung trübt den klaren Spiegel ihrer Seele[2] — aber ſie ſind nicht eigentlich tugendhaft. Man findet bei ihnen nur die Unſchuld keuſcher und

---

[1] Dies hat man im Ernſte Desdemona zum Vorwurf gemacht! Siehe Anhang: VI, 3. „Bulthaupt über Desdemona."

[2] Man vergleiche nur einmal des Unterſchieds halber die Hebbelſchen Frauengeſtalten, deren Gedanken ſo gerne auf das Gebiet des Geſchlechtlichen hinüberſchweifen und deren Seele ſo oft von verhaltener ſinnlicher Gluth erzittert.

sie das vollkommenste oder wenigstens ihnen gemäßeste, sie am besten ergänzende Wesen unter dem andern Geschlechte erkoren haben, ist sie keiner Flatterhaftigkeit und Untreue ausgesetzt.[1] Diese Liebe ist nicht selbstsüchtig, sie strebt daher wie nach der innigsten, so auch nach der dauerndsten und festesten Verbindung. Dadurch wird sie eminent sittlich: sie zielt auf die Ehe ab, als die durch Staat, Kirche und Sitte geheiligte Form der Vereinigung von Mann und Weib, aber nicht auf den Genuß der Liebesfreuden außer der Ehe.

Allerdings besitzt die Liebe bei Shakespeare wie in der Wirklichkeit auch ein sinnliches Element. Allein nicht das beweist die Keuschheit und Sittlichkeit einer Liebe, daß ihr das sinnliche Element fehlt, sondern dies, daß das geistige Element das sinnliche immer durchdringt und dieses nie für sich allein und selbständig auftritt. Zur vollen Liebesseligkeit gehört bei Shakespeare auch die körperliche Vereinigung der Liebenden. Aber diese ist nur etwas Beiläufiges, das neben der seelischen Vereinigung einhergeht und sie krönt, aber niemals für sich besteht und um seiner selbst willen erstrebt wird. Die echte Liebe scheint ihm nur im Einklang und in der Verschmelzung von Sinnlichkeit und Geist, aber nicht in einer Trennung der beiden bestanden zu haben. Er sieht nicht die Liebe in jenen beiden sittlich und ästhetisch gleich bedenklichen Entartungen weder in der geistigen Liebe ohne sinnliches Element, noch in der jeder Vergeistigung entbehrenden sinnlichen Liebe, der sinnlichen Lust. Eine

[1] Jedoch finden sich bei Shakespeare mehrere Männer, welche den Gegenstand ihrer Liebe wechseln, so Proteus, Demetrius („Sommernachtstraum"), der Herzog Orsino und vor Allem Romeo. Hierüber sehe man Anhang: VI. „Abweichende Ansichten Bulthaupts über Liebe und Frauen bei Shakespeare. 1. Ueber Romeos Liebe zu Rosalinde."

Ueber die beiden Mädchen Phöbe („Wie es euch gefällt") und Olivia („Was ihr wollt"), welche zuerst ein als Mann verkleidetes Mädchen, dann erst einen wirklichen Mann lieben, brauchen wir nicht weiter zu sprechen.

Verirrung nach jener Seite findet sich bei Shakespeare überhaupt nicht. „Die ritterliche Liebe zum Weibe (diejenige, wie sie das Ritterthum der romanischen Länder in Schwung gebracht hatte) ist kein Element seiner Welt. Selbst die Liebhaber in ‚Verlorene Liebesmüh' blicken vorwärts zu der Ehe als dem Ziele ihrer Hoffnungen und nehmen ihre einjährige Büßerzeit mit Mißvergnügen entgegen." [1] Wo Shakespeare das andere Extrem darstellt, läßt er den Menschen den Genuß mit dem Verluste seiner Würde erkaufen.

Die Liebe der Shakespeareschen Frauen ist nun noch besonders zart und rein. Bei ihnen sind, um eine Wendung Shakespeares zu gebrauchen, „keusche Wünsche und innige Liebe so vereinigt, daß Diana sowohl sie selber als auch die Liebesgöttin ist". [2] Daß dies von den Shakespeareschen Frauen gilt, welche einem Manne ehelich verbunden sind, dürfte wohl allgemein zugestanden werden, von den Mädchen muß es wohl der Eine oder Andere bezweifelt haben, da man ihnen sonst nicht mit einem vieldeutigen Worte „Sinnlichkeit" beigelegt hätte. [3] Allein, ob diese Mädchen glücklich oder unerwidert lieben, ob der Geliebte zugegen ist oder sie sich nach dem Entfernten sehnen: immer ist es nur das Glück seiner Nähe, seiner Gegenwart, das sie fühlen oder nach dem sie verlangen — andere Wünsche regen sich nicht in ihrer Brust. [4] Wie würde auch zu Sinnlichkeit der Liebe

---

[1] R. Simpson, «An Introduction to the philosophy of Shakespeare's Sonnets», London 1868, S. 25. Wie alles, was Simpson über Shakespeare geschrieben, ist auch diese Studie durch Geist und Gründlichkeit ausgezeichnet.

[2] Ende gut, Alles gut I, 3, 217 ff.

[3] S. Anhang: VI, 2. „Die Sinnlichkeit der Liebe bei den Mädchen, besonders bei Julia."

[4] Vergl. z. B. Helena:

„'s war ein Leid, doch süß,
Ihn stündlich sehn, zu sitzen und zu malen
Sein Falkenaug', die Bogenbraun, die Locken
Sich auf des Herzens Tafel; Herz zu weich
Für jeden Zug des süßen Angesichts." (Ende gut, Alles gut I, 1, 103 ff.)

jene entſagungsvolle Demuth einer Helena oder Miranda paſſen, die ſich mit der beſcheidenen Stelle einer Dienerin des geliebten Mannes begnügen wollen, wenn dieſer ſie nicht zur Gattin begehren ſollte?

Manche Shakeſpeareſchen Mädchen, und gerade ſolche, die mit beſonderer Stärke lieben, wie z. B. Miranda, beſitzen eine wahrhaft rührende Kindesunſchuld. Wohl gibt ſich hier das Weib dem Manne, den es liebt, ganz zu eigen, aber es liebt auch mit allen Kräften ſeines Weſens den Mann, dem es ſich zu eigen gibt. Dies iſt zu allen Zeiten die natürliche, geſunde und ſittliche Auffaſſung der Liebe geweſen: ob dieſe Liebe aber in einem Nu entſtand oder ſich erſt allmählich ausbildete, iſt für die Beurtheilung ihres ſittlichen Charakters völlig gleichgiltig.[1] Shakeſpeare hat Sorge dafür getragen, jeden Verdacht fernzuhalten, als ob ein bloß ſinnliches Verlangen ſeine Liebenden zuſammenführe, und hat ſie ihre völlige Vereinigung immer erſt bewerkſtelligen laſſen, wenn der Segen des Prieſters dem Bunde ſeine Weihe gegeben hatte oder — wie bei Mariana in „Maß für Maß“ — eine andere rechtlich geltende Form der Ehe vorlag. Nicht daran erkennt man das keuſche Weib, daß gewiſſe Dinge überhaupt nicht für es exiſtiren, ſondern daran, daß ſie nur unter einer beſtimmten Form für es exiſtiren. Die Hingabe an einen Mann iſt den Shakeſpeareſchen Frauen nur denkbar als die Hingabe an einen beſtimmten Mann, den Mann ihres Herzens, der ſie in treuer Geſinnung und mit

---

Und ſpäter ſagt ſie zu der Gräfin von Rouſſillon:

„Dem Juder gleich,
Ergeben meinem Wahne, bet' ich an
Die Sonne, die auf den Verehrer ſchaut,
Doch mehr nicht von ihm weiß ... Hegt Mitleid
Mit deren Zuſtand, die ohn' jede Wahl
Nur leiht und gibt, wo ſie verliert zumal;
Nicht ſucht, zu finden, was ihr Suchen wirbt,
Nein, räthſelhaft, lebt ſelig, wo ſie ſtirbt.“ (I, 3, 210 ff.)

[1] Bulthaupt vertritt dieſe Anſicht. Hierüber, wie über manches Verwandte, handeln wir ebenfalls im Anhang (VI, 2).

Ein gewitzigteres und weniger unverdorbenes Weib würde an Desdemonas Stelle sofort stutzig geworden sein, wenn Othello bei ihrer Verwendung für einen liebenswürdigen jungen Mann so heftig aufbrauste; statt immer von Neuem auf Kassios Bittgesuch zurückzukommen, würde sie sich schon gehütet haben, auch nur den Schein eines freundschaftlichen Interesses für ihn an den Tag zu thun.

Natürlich sind diese Frauen auch frei von Prüderie und Tugendstolz. So hat man bemerkt, daß Imogens „Bereitwilligkeit, Jachimos falsche Anklagen und seine Absichten auf sie zu verzeihen, eine gute Lehre für Spröde sei und zeigen könne, daß da, wo wahre Anhänglichkeit an die Tugend sei, kein heftiger Widerwille gegen das Laster zu herrschen brauche" (Hazlitt). —

In einer gewissen naiven Harmlosigkeit treffen übrigens mit diesen reinen und edlen Gestalten zwei ganz anders geartete Wesen überein: Kressida und Kleopatra. Kressida ist die Vertreterin weiblicher Schwäche und Leichtfertigkeit. So lange sie in Troja weilt, liebt sie den Troilus und schwört ihm mit tausend Eiden ewige Liebe und Treue. Allein kaum ist sie im griechischen Lager angelangt, so hat sie den alten Liebhaber vergessen und schenkt Diomedes Liebe und Gunst. Als sie eben ein Stelldichein für die nächste Nacht mit dem Griechen verabredet hat, bemerkt sie für sich:

„Troilus, leb' wohl! noch blickt ein Aug' nach dir,
Das andre weilet mit dem Herzen hier.
Wir armen Weiber fehlen, ach, darin,
Des Auges Irrthum lenket unsern Sinn.
Was Irrthum führt, muß irren; o! demnach
Verfällt, vom Aug' regiert, der Sinn in Schmach."
(Troilus und Kressida V, 2, 107 ff.)

Troilus ist fern, Diomedes ist nah, und Diomedes, werden wir annehmen dürfen, ist eine einnehmende Erscheinung und ein gewandter Mann. Ihr Auge findet ihn hübsch, und es genügt, daß es ihn hübsch findet, damit sie ihn gern

habe und in alle Rechte des Troilus einsetze. „Sie ist jedoch kein trügerisches und verrätherisches Weib; sie ist nicht mit Absicht meineidig; sie ist es aus Leichtfertigkeit des Herzens und aus Beweglichkeit der Gefühle. Sie ist es, ohne es zu wollen und ohne es zu wissen.“ [1]

Ebenso ist auch in dem aus so vielen widersprechenden Elementen zusammengesetzten Charakter der Kleopatra Naivetät einer der hervorstechendsten Züge. Kleopatra ist ein wetterwendisches Weib, welches die launenhafte Gesinnung, mit der sie im Alltagsleben ihren Liebhaber beglückt und peinigt, auch in die wichtigsten Angelegenheiten des Lebens hineinträgt. Regellos auftauchende Eingebungen lassen sie bald so, bald anders handeln und sprechen, aber sie denkt sich — außer wo sie sich verstellt — so gut wie nichts bei ihren Worten und Handlungen. Wenn sie in der Schlacht, bei der Entscheidung um eine Weltherrschaft, durch ihren Unbestand den schwankenden Sieg dem Gegner zuspielt, so thut sie das mit einem ähnlichen Leichtsinn, als wenn sie sonst einem krausen Einfall nachgibt, der ihr durch den Kopf

---

[1] Saint-Marc Girardin, «Cours de littérature dramatique» 10e éd, IV, 274.

Wenn man auf die große Zahl französischer Werke hinblickt, welche die Wandlungen in der Darstellung bestimmter Gefühle, wie der Liebe, bei verschiedenen Dichtern eines Landes oder bei den Dichtern verschiedener Länder behandeln, und zum Theil ausgezeichnet behandeln, so fällt die Aermlichkeit dieses Zweiges unserer litterarhistorischen Forschung doppelt auf. Ueberhaupt wird derjenige, der sich mit der neueren Litteraturgeschichtsschreibung der Franzosen näher bekannt gemacht hat, die traditionelle Geringschätzung derselben bei uns unberechtigt finden müssen. Zunächst überragen unseres Erachtens die Franzosen die Deutschen durchschnittlich in einem Punkte: in der Schärfe und Feinheit der psychologischen Analyse. Dann will es uns auch scheinen, als ob die jüngere Generation französischer Litterarhistoriker, bei welcher man überall auf den Einfluß Taines und der neueren psychologischen Schule der Engländer trifft, in engerer Verbindung mit der philosophischen Bewegung unserer Zeit stehe und ihren deutschen Genossen nicht selten an philosophischer Bildung und Befähigung überlegen sei.

fährt. Warum ſollte ſie auch, wenn eine plötzliche Muthloſigkeit über ſie kommt, ſich nicht zur Flucht wenden — hat ſie ja doch nur zu oft erfahren, daß gerade ihre Launen ſie ſo verführeriſch in den Augen der Männer machen, und daß nach jeder Kränkung Antonius' Liebe mit neuer Inbrunſt und Zärtlichkeit zu ihr zurückkehrte? Sie hat nie Veranlaſſung gehabt, einem momentanen Gelüſte zu widerſtehen, und hat es deshalb auch nicht gelernt. Als im Müßiggang und Wohlleben verweichlichtes und von Natur feiges Weib hat ſie bei Aktium den Kopf verloren und denkt für den Augenblick nur daran, ſich zu retten. Nicht beabſichtigt aber war es, wenn ſie durch ihre Flucht der Sache des Antonius den Todesſtoß verſetzte und ihn mit ewiger Schmach und Schande bedeckte. Sehr bezeichnend iſt die Art, wie ſie nachher zum erſten Mal wieder dem Antonius gegenübertritt. Unter der äußerlichen Demuth und wirklichen Furcht vor Antonius ſehen wir ein Gemiſch von Siegesgewißheit und natürlichem Leichtſinn, der ſich der Schwere einer ſolchen Handlungsweiſe gar nicht bewußt iſt, hervorſcheinen. Wenn ſie auch diesmal den Antonius viel ſchwerer gekränkt als je zuvor, ſo hat ſie doch gar kein Bewußtſein davon, daß ſie etwas gethan, weswegen er ihr ernſtlich böſe ſein oder gar dauernd bleiben könne. Mit etlichen Thränen und kläglichen Bitten um Verzeihung, denkt ſie — und ſie irrt ſich in Antonius' Charakter nicht — muß dieſe Mißſtimmung des Geliebten, wie alle früheren, ſich beilegen laſſen. Ein zweites Mal iſt ihr Eingreifen in einen Kampf nicht minder verhängnißvoll, denn abermals von Furcht bemeiſtert, läßt ſie ihre Schiffe zu Oktavianus übergehen. In maßloſem Schmerz und unbändiger Wuth tobt nun Antonius gegen das ihm ſo verderbliche Weib. Nirgends zeigt ſich ihre naiv-leichtfertige, wie ſich keines Unrechts bewußte Weiſe beſſer als hier. Es iſt faſt Schamloſigkeit, wenn ſie ihn um den Grund ſeines Zürnens mit den Worten befragt:

„Was raſt mein Herr ſo gegen ſeine Liebe?“[1] (IV, 10, 43.)

Hinter dieſer Leichtfertigkeit verbirgt ſich genau genommen eine vollendete Selbſtſucht. Kleopatras von Nichtigkeiten erfüllte Seele kann ein fremdes Leiden gar nicht nachfühlen — ein einem Andern zugefügtes Unrecht kommt ihr gar nicht als ſolches zum Bewußtſein.

VIII.

Shakeſpeares Frauen beſitzen eine ganz andere Ganzheit und innere Uebereinſtimmung als ſeine männlichen Figuren. Sie ſind ſittlich völlig unentwickelt und können ſich daher auch dem Böſen ergeben, ohne wie die Männer von ihrem Gewiſſen geängſtigt zu werden, ja, ohne ihre innere Sicherheit und Einheit zu gefährden. Wir haben im vierten Kapitel geſehen, daß die Männer, welche ſich einer unſittlichen Leidenſchaft überließen — mag deren Unſittlichkeit ihnen bewußt oder nicht bewußt ſein oder ihnen ſogar als Sittlichkeit erſcheinen —, hierdurch ihren inneren Frieden ſtörten oder für immer vernichteten. Infolge ihrer höheren ſittlichen Ausbildung empfinden ſie ihre Zugehörigkeit zu zahlreichen ethiſchen Sphären und können dieſe nie verletzen — wobei wieder verſchiedene Grade des Bewußtſeins möglich ſind —, ohne damit zugleich ſich ſelber zu verletzen. Alle tragiſchen Helden in Shakeſpeares ſpäteren Werken: Makbeth und die Uſurpatoren der Königsdramen — Richard III., Heinrich IV. und König Johann —, Koriolan, Brutus,

---

[1] Heine bezeichnet die Verräthereien Kleopatras, „der Schlange vom alten Nil", als „äußerliche Windungen der böſen Wurmnatur; ſie übt dergleichen mehr mechaniſch aus angeborner oder angewöhnter Unart ... aber in der Tiefe ihrer Seele wohnt die unwandelbarſte Liebe für Antonius ... Dieſe Kleopatra iſt ein Weib. Sie liebt und verräth zu gleicher Zeit. Es iſt ein Irrthum, zu glauben, daß die Weiber, wenn ſie uns verrathen, auch aufgehört haben, uns zu lieben. Sie folgen nur ihrer angeborenen Natur."

Antonius, Hamlet, Lear und Othello, kranken an einer solchen Seelenwunde, werden verzehrt von einem durch eine unsittliche Leidenschaft hervorgerufenen nagenden inneren Schmerz. Anders bei den Shakespeareschen Frauen. Bei ihnen findet die Leidenschaft nicht jene inneren Hindernisse, welche sie zu einer unseligen, qualvollen machen würden. Es fehlen hier jene geheimen Zweifel, welche einen Brutus nicht zur Ruhe kommen lassen, jenes Zurückbeben und Erschaudern vor der Größe des Verbrechens, das man zu begehen im Begriff ist, wie es den Makbeth wiederholt erfaßt, nicht jenes Ankämpfen gegen die Versuchung, wie man es bei Angelo sieht. Weder vor noch nach der That zeigt sich ein innerer Bruch, eine innere Störung. Die Frauen sind bei Shakespeare wie im Guten so auch im Bösen fester und unerschütterlicher, rascher und entschiedener als die Männer. Vor anderen beweisen dies die entarteten Töchter Lears: der Entschluß ist hier immer fertig, die That sofort bereit. Etwas wie Bedenken, Schwanken, Gewissensbisse ist ihnen völlig fremd. Selbst Edmund im „Lear", der kälteste und gewissenloseste der Shakespeareschen Bösewichte, besitzt nicht entfernt die innere Ruhe und Festigkeit dieser marmorharten Gestalten. Sehr bedeutsam ist auch das Verhältniß Makbeths zur Lady. Ihm fehlt wahrlich nicht die Stärke der verbrecherischen Leidenschaft zur Vollführung eines großen Verbrechens; aber er ist nicht aus demselben „furchtlosen Stoff (undaunted mettle)" wie seine Gattin gebildet, er hat Augenblicke, wo die Dankbarkeit für Dunkan spricht, wo sein Gewissen sich regt und ihn mit Vorstellungen einer unausbleiblichen Vergeltung schreckt, wo seine Phantasie ihm die Ruchlosigkeit seines Verbrechens ins Ungeheure anschwellen läßt: alsdann bebt er zurück und wird unsicher. Hier tritt nun die Lady neben ihn, um ihn zu stützen und ihm über die Momente der Schwäche wegzuhelfen. Sie kennt solche nicht. Wenn sie den Zweck will, so will sie auch das Mittel und wird von diesem nicht erschreckt. Sie faßt das Ziel fest ins Auge und prüft,

welchen Weg ſie dazu einſchlagen muß, und wenn ſie darüber mit ſich einig geworden iſt, wird ſie entſchloſſen und ſicher dieſen Weg gehen, bis ſie glücklich angelangt iſt.[1]

Auch bei ſeinen Frauen verhilft Shakeſpeare der ſo oft von ihm vertretenen Anſchauung zum Ausdruck, daß nur ſittliches Handeln dem Menſchen zuträglich ſei und nur bei ſolchem wahres Glück gedeihe, während das unſittliche Handeln in ſich ſelber ſeine Nemeſis mitführe. Wie Goneril und Regan die Schranke durchbrochen haben, welche ihre verderbte Natur im Zaume hielt, ſtürmen neben dem einen — der in roheſtem Kindesundank ſich äußernden Selbſtſucht — auch alle andern laſterhaften Triebe, vor allem geſchlechtliche Begehrlichkeit des Weibes, hervor. Die Wünſche beider Frauen richten ſich auf einen und denſelben Mann, und im Beſtreben, dieſen der Nebenbuhlerin zu entreißen, ſtürzen ſie ſich gegenſeitig ins Verderben.

---

[1] Treffend und ſcharf kennzeichnete Dowden (Deutſche Ausg. S. 82 ff.) dieſe Seite der Shakeſpeareſchen Frauen:

„Wenn Shakeſpeare irgend eine allgemeine Beſtimmung über das Weib je wagte, ſo war es vielleicht dieſe, daß die Natur des Weibes in der Regel aus weniger Elementen zuſammengeſetzt iſt als die des Mannes, daß aber dieſe Elemente gewöhnlich mehr im Gleichgewicht, beſſer organiſirt, enger verbunden und befeſtigt ſeien, und daß deshalb raſche und durchſchlagende That eher einem Weibe als einem Manne zukommt. Die Hauptprobleme des Lebens ſchienen Shakeſpeare in der Seele und in dem Leben des Mannes verborgen zu liegen, und deshalb empfand er tieferes Intereſſe an der Natur des Mannes als an der des Weibes. Shakeſpeares Mannesgeſtalten haben eine Geſchichte, ein moraliſches Wachſen oder Verfallen; ſeine Frauen ſind aktiv und auch paſſiv, wachſen und ändern ſich aber ſelten. Er ſchafft ſeine Frauengeſtalten durch eine einzige ſtarke oder vortreffliche Inſpiration, aber ſeine Männer ſtudirt er. Und doch ſind Shakeſpeares Frauen beinahe immer ſeinen Männern überlegen. Wenn auch ihre Natur aus weniger Elementen beſteht, ſo ſind doch ſeine Frauen, weil dieſe Elemente voll von Lebenskraft ſind und in innerem Zuſammenhange ſtehen, in ihrem Fühlen immer durchaus gerade und ſetzen im Handeln ihre Abſichten durch.“

Bei Lady Makbeth und bei Portia ruft die thätige oder mitwiſſende Theilnahme an einem Verbrechen eine organiſche Erſchütterung hervor. Dieſe Erſchütterung darf man nicht als eine Rückwirkung des verletzten Gewiſſens betrachten — bei keiner von beiden Frauen ſpricht das Gewiſſen. Portia begleitete wohl das Unternehmen ihres Mannes mit ihren ſtärkſten Sympathien, aber bloß als das Unternehmen ihres Mannes — um die politiſche und ſittliche Berechtigung der Verſchwörung bekümmert ſie ſich im Drama durchaus nicht. Nicht von ihrem Gewiſſen, ſondern von der Schwäche und Erregbarkeit ihres Organismus nehmen die pathologiſchen Störungen, denen die Seelen beider Frauen zum Raube werden, ihren Ausgangspunkt. Sie ſind keine Heroinen, ſondern zartorganiſirte, ſchwache Weiber, welche nie aus der engen weiblichen Sphäre hätten treten ſollen und ganz außer Stande ſind, die Unruhe, Spannung, Erwartung und Furcht[1] zu ertragen, welche im Gefolge ſo großer Entſcheidungen wie der, in welche ſie verflochten ſind, einhergehen. Portia läßt ſchon Schlimmes befürchten in der Szene auf der Straße an dem Morgen, wo Cäſar ermordet werden ſoll. Sie verräth ſich faſt vor Lucius, und eine Wendung, die ihr unwillkürlich entſchlüpft, deutet ihr Geheimniß geradezu an.[2] Sie hat, wie ſie ſelber ſagt, Mannesſinn, aber nur Weiberkraft. Als dann ſpäter Brutus' und Kaſſius' Sache nicht den erwarteten Erfolg hat und deren Gegner immer

---

[1] Gerade Furcht und Erwartung wirken wegen ihrer Dauer bei einzelnen Menſchen ſehr ſtark und beſonders bei ſolchen, welche eine ſehr rege Phantaſie und ein reizbares Nervenſyſtem beſitzen, z. B. bei Frauen und Kindern. Bei manchen Kindern, denen eine Strafe in Ausſicht ſteht, erreicht die Aufregung infolge der Furcht einen ſo hohen Grad, daß ſie mit dem Eintritt der Züchtigung, trotz des mit ihr verbundenen körperlichen Schmerzes, etwas wie Erleichterung empfinden und anfangen ruhiger zu werden.

[2] „Wie, weißt du, daß man ihm ein Leid will anthun?" (II, 4, 31) ſagt ſie zu dem Wahrſager, der Cäſar warnen will.

mächtiger werden, fällt sie Sorge, Kummer und Verzweiflung, schließlich geistiger Umnachtung anheim. In einem Augenblicke, wo sie unbewacht ist, schlingt sie Feuer hinab und tötet sich so.

IX.

Shakespeare stellt seine Frauen fast nur in den nächsten und einfachsten menschlichen Beziehungen dar: wir lernen sie kennen als liebende Mädchen, als Töchter, Gattinnen und Mütter, und diese Beziehungen erschöpfen fast immer ihr Dasein. Einzelne werden durch ihre Geburt oder ihre Stellung genöthigt, auf einen größeren Schauplatz hinauszutreten, und wir sehen sie alsdann in den Kämpfen um die Schicksale der Staaten eine Rolle spielen. Nun ist aber das Weib von Natur aus wenig befähigt, Abstraktionen zu fassen, und noch viel weniger geneigt, sich für solche zu erwärmen: so läßt denn auch Shakespeare seine Frauen, wenn sie auf das politische Gebiet hinübergreifen, nicht für allgemeine Prinzipien, für Freiheit und Recht, für Republik oder Monarchie, wie es gelegentlich eine Heldin Corneilles thut, sondern für konkrete, naheliegende Zwecke wirken. Bei Shakespeare war dies schon deshalb zu erwarten, weil selbst bei seinen Männern, wenn diese hohen Namen genannt wurden, sie mehr Vorwand als Beweggrund waren. Bei den meisten Frauen hat ihr Interesse an den politischen Vorgängen einen persönlichen Grund, möge diese Person nun der Gatte — wie bei Portia („Julius Cäsar") — oder der Sohn — wie bei Konstanze („König Johann"), Margaretha („Heinrich VI." 3. Theil) und Volumnia („Koriolanus") — sein. Shakespeare läßt sie eben nie das Weib verleugnen, und ein entschiedenes Weib ist auch diejenige, welche sich unter allen am männischsten geberdet: Volumnia. Ueber diese mögen hier einige Bemerkungen stehen, weil gerade das weibliche Element in ihrem Charakter, das einen so erheblichen Unterschied zwischen

ihr und ihrem großen Sohne bewirkt, so viel wir sehen, bis jetzt von den Kritikern nicht genügend hervorgehoben worden ist.

Ihr römischer Patriotismus ist nie abstrakt gefärbt wie bei einzelnen heroischen Römerinnen des französischen Theaters. Bei ihr sehen wir den Patriotismus eines adelsstolzen Weibes, welches Rom vor allem deshalb liebt, weil an dessen Größe sich alle glorreichen Standes- und Familienerinnerungen knüpfen. Sie liebt Rom, weil sie auf Rom stolz sein darf, und sie ist besonders stolz darauf, seitdem ihr Sohn Marcius dafür kämpft und durch seine Tapferkeit und seinen Kriegsruhm alle seine Mitbürger zu verdunkeln im Begriffe ist. Aus mütterlichem Stolz möchte sie ihn als den ersten aller Männer sehen, und mehr aus diesem Stolz denn aus Patriotismus spornt und treibt sie ihn an, es im Kriege allen zuvorzuthun. Und als echte Mutter und als echtes Weib kann sie ihre Freude über die Thaten ihres Sohnes nicht bei sich behalten, sondern muß sie in alle Lüfte hinausschreien. Sie ist eitel, zählt auf offenem Markte seine Wunden auf und erstrebt für ihn als Krönung seiner Erfolge die höchste äußere Ehre, die konsularische Würde. Koriolan ist in vielen Stücken das vollständige Gegentheil seiner Mutter. Er wird durch edelsten Mannesstolz und wahre Bescheidenheit geziert. Sein Lob ist ihm zuwider und macht ihn verlegen, und wo ihm eine Lobrede in Aussicht steht, ergreift er die Flucht. So wenig als an Ehrenbezeigungen ist ihm auch an Ehrenstellen und Würden gelegen, nnd zu der Bewerbung um das Konsulat läßt er sich mehr durch Mutter und Freunde drängen, als daß das eigene Herz ihn dazn triebe. Von seinen Wunden spricht er überhaupt nicht oder nur ungern und in wegwerfender Weise als von „Dornritzen und Schrammen, die nur zum Lachen seien". Ganz und gar aber wäre er außer Stande, durch das Zurschaustellen dieser Wunden, wie seine Mutter von ihm erwartet, und durch das Anpreisen seiner Verdienste um den Staat sich die Stimmen des Volkes zu erbetteln. Er ist eine durch und durch männ-

liche und gerade, jeder Verſtellung und Schmeichelei abholde Natur, welche ſich nur wohl zu fühlen vermag, wo ſie ſich keinen Zwang aufzuerlegen braucht. Die Komödie der Stimmenwerbung iſt ihm ſchon als Komödie verhaßt, und wie muß es ihm erſt widerſtreben, wenn er, der Sieger in ſo vielen Schlachten, der faſt allein durch ſeine Tapferkeit den letzten Feldzug gegen die Volsker entſchieden, ſich auf ſeine Wunden berufen und ſie gar zeigen ſoll, um ſo darzuthun, daß er ſchon für ſein Vaterland geblutet! Koriolanus zeigt ſich hier als der konſequente und wahre Mann, während ſeine Mutter, welche von den Plebejern mindeſtens ebenſo geringſchätzig denkt und ſpricht wie er, mit weiblicher Inkonſequenz gar nicht bedenkt, daß der Ehrenmann durch Lüge und Falſchheit ſich ſchändet, und daß man ſeinem Stolz nicht mehr vergeben kann, als wenn man ſich zur Bitte und Schmeichelei bei Jemand herabläßt, den man innerlich verachtet.[1] Volumnia findet als Weib, dem Lüge und Verſtellung von Natur ſchon viel vertrauter ſind, nichts dabei, wenn man mit ein bischen Falſchheit und Unaufrichtigkeit ein Ziel zu erreichen ſucht, das man bei völliger Wahrheit ſicher verfehlen würde.[2]

---

[1] Koriolan fühlt das ſehr wohl:

„Ich will's nicht thun,
Damit mein Grabſinn nicht um Ehre komme
Und durch des Körpers Thun mein Geiſt erlerne
Stets haftende Schlechtigkeit." (III, 2, 120 ff.)

[2]
„Ihr ſagtet einſt,
Daß Ehr' und Staatsklugheit, wie Herzensfreunde,
Im Krieg zuſammengehn. Geſteht's und ſagt mir,
Was ſchaden ſie im Frieden doch einander,
Daß ſie nicht ſtimmen dort?
Iſt's Ehr' in Euren Kriegen, daß Ihr ſcheint,
Was Ihr nicht ſeid, und gilt für Euren Zweck
Euch dies als Staatsklugheit, warum iſt's ſchlichter,
Daß ſie im Frieden auch Gefährtin ſei
Der Ehre wie im Krieg, da 's beiden doch
Gleich nöthig thut? — Euch liegt jetzt ob, zum Volke
Zu reden: nicht, wie Euer Sinn 's Euch lehrt,
Noch nach der Weiſe, wie das Herz Euch treibt,

X.

Als Beweis für die große Schärfe, mit der Shakeſpeare beobachtet hat, oder für die erſtaunliche Sicherheit, mit der ihn die Intuition ſeines Genius führte, können wir uns zum Schluß nicht verſagen, die giftmiſchende Königin im „Zymbelin“ anzuführen. Alles, was wir von ihr in dem Stücke ſehen, und alles, was uns der König und der Arzt Kornelius von ihr berichten, entſpricht genau dem typiſchen Bilde einer Giftmiſcherin, wie es die kriminelle Pſychologie er-

---

Nein, ſolche Worte, die Euch auf der Zunge
Nur Wurzel ſchlagen, Baſtarde und Silben,
Die Eures Buſens Wahrheit nimmer kennt.
Und dies entehrt euch ganz und gar nicht mehr,
Als nähmt Ihr eine Stadt mit glatten Worten.
Verbergen wollt' ich meinen Sinn, ſobald
Mein Glück und meine Freund' in Noth geböten,
Um Ehre das zu thun.“ (III, 2, 41 ff.)

Reverend Hudſon ſtellt in ſeiner Analyſe des „Koriolan“ erbauliche Betrachtungen an über das Verhältniß Koriolans zu ſeiner Mutter, welches das alte häusliche Syſtem der Römer verdeutliche und eine ſchöne Erläuterung zu der göttlichen Vorſchrift bilde: „Du ſollſt Vater und Mutter ehren, auf daß du lange lebeſt im Lande, das dir der Herr, dein Gott gibt.“ Denn Ehrfurcht der Kinder vor den Eltern ſei das Prinzip, das aufeinanderfolgende Geſchlechter zu einem ununterbrochenen Leben zuſammenknüpfe. (II, 486.) Wenn Shakeſpeares Werk eine Moral enthält, ſo iſt es ſicherlich nicht dieſe, ſondern eine ihr theilweiſe entgegengeſetzte. Der „Koriolan“ iſt eher eine „Mütter-“ als eine „Sohnesſchule“, er ſchärft nicht ſowohl den Kindern den Gehorſam gegen die Eltern ein, als er vielmehr den Müttern ſelber eine heilſame Lehre über ihr Verhalten zu ihren Söhnen gibt. Denn Koriolan geht durch ſeine Mutter unter. Nur durch ihren Einfluß läßt er ſich zu Handlungen beſtimmen, welche in der gegebenen Situation zu ſeinem Verderben ausſchlagen müſſen und zu welchen er ſich nimmermehr aus freien Stücken verſtanden haben würde. Man könnte ſelbſt ſagen, das Schickſal Koriolans exemplifizire den Satz, daß Witwenſöhne häufiger als andere im Leben Schiffbruch leiden, weil Unverſtand und Eitelkeit der Mutter ſie nicht auf einer ihnen gemäßen Lebensbahn beläßt, ſondern ſie auf eine falſche abdrängt.

mittelt hat. Sie ist Egoistin durch und durch.¹ — Das einzige menschliche Gefühl in ihrer Brust ist die Liebe zu ihrem Sohne Kloten. Wie alle ihre großen Genossinnen besitzt sie die Gabe, welche allein zur erfolgreichen Ausübung ihres Gewerbes befähigt, vollendete Verstellungskunst, und, wie bei vielen, gesellt sich dazu als wirksame Unterstützung die schöne Erscheinung, die bestechende Außenseite.² Sie spielt die liebevolle Gattin und Mutter zu Imogen und sucht durch den Schein der Milde und Güte zu täuschen. Allerdings gelingt ihr dies jedoch nur bei Cymbelin,³ während Imogen und Andere am Hofe ihre Künste durchschauen. Zur Befriedigung ihres Hasses soll ihr das Gift bei ihrer Stieftochter,⁴ zur Befriedigung ihres Ehr-

¹ [illegible]

[illegible]

V. 5. 36 ff.

² Unter sämmtlichen [illegible] und Naturgaben ist keine, die in so [illegible] zugekommen, keine, die als eine so [illegible] Bedingung ihres Berufes anzusehen wäre, als die [illegible] in [illegible] Form die Verstellungskunst. [illegible] war es ihnen möglich, einen [illegible] daß sie [illegible] auch nur Verdacht zu erregen [illegible] und ihren Unfug lange [illegible] Es gelang ihnen dies Alles dadurch, daß sie [illegible] am wenigsten besaßen, [illegible] Kam hierzu noch die [illegible] äußere Erscheinung [illegible] Kraus, Psychologie des Verbrechens S. [illegible]

³ [illegible]

⁴ [illegible]

geizes bei Zymbelin dienen. Dieſer ſollte ein langſam wirkendes Gift erhalten und während ſeines Krankenlagers durch ihre ſorgſame Pflege und alle Zärtlichkeitsbeweiſe dazu gebracht werden, ihren Sohn zum Thronerben anzunehmen.[1] Dieſe liebevolle Pflege des Vergifteten[2] und die unter ihrem Deckmantel bewirkte Erbſchleicherei findet man nicht ſelten bei Giftmiſcherinnen.[3]

---

[1] Kornelius.
„Herr, ſie geſtand, ſie wahrte
Für Euch ein tötlich Gift, das, wenn Ihr's nahmt,
Langſam genagt an Eurem Leben und
Euch zollweiſ' aufgezehrt; indeſſen wollte
Mit Wachen, Weinen, Pflege, Küſſen ſie
Euch überwältigen durch Schein und dann
— Wenn ihre Liſt gelungen — Euch bewegen,
Zum Reicheserben ihren Sohn zu nehmen"

[2] „Der Giftmörder ſetzt ſich niemals wie der Gewaltmörder einer perſönlichen Gefahr aus. Er iſt jedem geräuſchvollen Thun, Angriff und Gegenwehr, enthoben. Alles geht ſo in traulicher Stille, unter dem Deckmantel aufmerkſamer, aufopferndſter Pflege, zärtlichſter, liebevollſter Sorgfalt vor ſich. Der Mörder iſt es, welcher ſeinem Opfer die Augen zudrückt und mit Nachdruck die Totenklage anſtimmt." (a. a. O., S. 353.)

[3] So lieſt man von dem Verhalten der Geſche Gottfried zu einem ihrer zahlreichen Opfer: „Sie gab ihm nur kleine Doſen, um ihm während eines längeren Schmerzenslagers jene zärtliche, aufopfernde Pflege zu widmen, auf die ſie ſich ſo gut verſtand, und bei der überdies Vermächtniſſe für ſie abfallen konnten." (a. a. O., S. 372 u.)

mittelt hat. Sie ist Egoistin durch und durch[1] — das einzige sympathische Gefühl in ihrer Brust ist die Liebe zu ihrem Sohne Kloten. Wie alle ihre großen Genossinnen besitzt sie die Gabe, welche allein zur erfolgreichen Ausübung ihres Gewerbes befähigt, vollendete Verstellungskunst, und, wie bei vielen, gesellt sich dazu als wirksame Unterstützung die schöne Erscheinung, die bestechende Außenseite.[2] Sie spielt die liebevolle Gattin und Mutter (zu Imogen) und sucht durch den Schein der Milde und Güte zu täuschen. Allerdings gelingt ihr dies jedoch nur bei Zymbelin,[3] während Imogen und Andere am Hofe ihre Künste durchschauen. Zur Befriedigung ihres Hasses soll ihr das Gift bei ihrer Stieftochter,[4] zur Befriedigung ihres Ehr-

---

[1] Kornelius (zu Zymbelin).
„Zuerst
Bekannte sie, daß sie Euch nie geliebt;
Gewünscht sich Größe nur durch Euch, nicht Euch;
Vermählt sich Eurem Thron, Weib Eurer Krone war;
Verabscheut Euch." (V, 5, 36 ff)

[2] „Unter sämmtlichen Grundeigenschaften und Naturgaben ist keine, die in so virtuoser Ausbildung Allen gemeinschaftlich zugekommen, keine, die als eine so unerläßliche Bedingung ihres Berufes anzusehen wäre, als die Lügenhaftigkeit in dramatisirter Form, die Verstellungskunst. Nur durch dieses große Talent war es ihnen möglich, einen solchen Zauber auf die Menschen auszuüben, daß sie, ohne auch nur Verdacht zu erregen, nach Belieben morden und ihren Unfug lange Zeiträume durch forttreiben konnten. Es gelang ihnen dies Alles dadurch, daß sie überall, wo sie erschienen, das, was sie am wenigsten besaßen, ein liebevolles Gemüth, zu heucheln verstanden. Kam hierzu noch die liebliche äußere Erscheinung ..." (Krauß, „Psychologie des Verbrechens", S. 388.)

[3] „Mein Auge
Trägt keine Schuld, denn sie war schön; mein Ohr,
Das auf ihr Schmeicheln hörte; noch mein Herz,
Das sie für das hielt, was sie schien; ich hätt'
Gefehlt, ihr nicht zu traun."

[4] Kornelius.
„Herr, Eure Tochter, der mit solchem Schein
Sie Liebe heuchelte, wie sie gestand,
War ein Skorpion in ihren Augen, und
Hätt's nicht vereitelt ihre Flucht, sie hätte
Mit Gift sie weggeschafft."

X.

Als Beweis für die große Schärfe, mit der Shakeſpeare beobachtet hat, oder für die erſtaunliche Sicherheit, mit der ihn die Intuition ſeines Genius führte, können wir uns zum Schluß nicht verſagen, die giftmiſchende Königin im „Zymbelin“ anzuführen. Alles, was wir von ihr in dem Stücke ſehen, und alles, was uns der König und der Arzt Kornelius von ihr berichten, entſpricht genau dem typiſchen Bilde einer Giftmiſcherin, wie es die kriminelle Pſychologie er-

---

Nein, ſolche Worte, die Euch auf der Zunge
Nur Wurzel ſchlagen, Baſtarde und Silben,
Die Eures Buſens Wahrheit nimmer kennt.
Und dies entehrt euch ganz und gar nicht mehr,
Als nähmt Ihr eine Stadt mit glatten Worten.
Verbergen wollt' ich meinen Sinn, ſobald
Mein Glück und meine Freund' in Noth geböten,
Um Ehre das zu thun.“ (III, 2, 41 ff.)

Reverend Hudſon ſtellt in ſeiner Analyſe des „Koriolan“ erbauliche Betrachtungen an über das Verhältniß Koriolans zu ſeiner Mutter, welches das alte häusliche Syſtem der Römer verdeutliche und eine ſchöne Erläuterung zu der göttlichen Vorſchrift bilde: „Du ſollſt Vater und Mutter ehren, auf daß du lange lebeſt im Lande, das dir der Herr, dein Gott gibt.“ Denn Ehrfurcht der Kinder vor den Eltern ſei das Prinzip, das aufeinanderfolgende Geſchlechter zu einem ununterbrochenen Leben zuſammenknüpfe. (II, 486.) Wenn Shakeſpeares Werk eine Moral enthält, ſo iſt es ſicherlich nicht dieſe, ſondern eine ihr theilweiſe entgegengeſetzte. Der „Koriolan“ iſt eher eine „Mütter-“ als eine „Sohnesſchule“, er ſchärft nicht ſowohl den Kindern den Gehorſam gegen die Eltern ein, als er vielmehr den Müttern ſelber eine heilſame Lehre über ihr Verhalten zu ihren Söhnen gibt. Denn Koriolan geht durch ſeine Mutter unter. Nur durch ihren Einfluß läßt er ſich zu Handlungen beſtimmen, welche in der gegebenen Situation zu ſeinem Verderben ausſchlagen müſſen und zu welchen er ſich nimmermehr aus freien Stücken verſtanden haben würde. Man könnte ſelbſt ſagen, das Schickſal Koriolans exemplifizire den Satz, daß Witwenſöhne häufiger als andere im Leben Schiffbruch leiden, weil Unverſtand und Eitelkeit der Mutter ſie nicht auf einer ihnen gemäßen Lebensbahn beläßt, ſondern ſie auf eine falſche abdrängt.

geizes bei Zymbelin dienen. Dieſer ſollte ein langſam wirkendes Gift erhalten und während ſeines Krankenlagers durch ihre ſorgſame Pflege und alle Zärtlichkeitsbeweiſe dazu gebracht werden, ihren Sohn zum Thronerben anzunehmen.[1] Dieſe liebevolle Pflege des Vergifteten[2] und die unter ihrem Deckmantel bewirkte Erbſchleicherei findet man nicht ſelten bei Giftmiſcherinnen.[3]

---

[1] Kornelius.
„Herr, ſie geſtand, ſie wahrte
Für Euch ein tötlich Gift, das, wenn Ihr's nahmt,
Langſam genagt an Eurem Leben und
Euch zollweis' aufgezehrt; indeſſen wollte
Mit Wachen, Weinen, Pflege, Küſſen ſie
Euch überwältigen durch Schein und dann
— Wenn ihre Liſt gelungen — Euch bewegen,
Zum Reicheserben ihren Sohn zu nehmen"

[2] „Der Giftmörder ſetzt ſich niemals wie der Gewaltmörder einer perſönlichen Gefahr aus. Er iſt jedem geräuſchvollen Thun, Angriff und Gegenwehr, enthoben. Alles geht ſo in traulicher Stille, unter dem Deckmantel aufmerkſamer, aufopferndſter Pflege, zärtlichſter, liebevollſter Sorgfalt vor ſich. Der Mörder iſt es, welcher ſeinem Opfer die Augen zudrückt und mit Nachdruck die Totenklage anſtimmt." (a. a. O., S. 353.)

[3] So lieſt man von dem Verhalten der Geſche Gottfried zu einem ihrer zahlreichen Opfer: „Sie gab ihm nur kleine Doſen, um ihm während eines längeren Schmerzenslagers jene zärtliche, aufopfernde Pflege zu widmen, auf die ſie ſich ſo gut verſtand, und bei der überdies Vermächtniſſe für ſie abfallen konnten." (a. a. O., S. 372 u.)

Anhang.

I. Ueber die innere Einheit von „Richard dem Dritten“ und „Heinrich dem Sechsten“.

(Zu Seite 225.)

Der Zusammenhang zwischen „Richard III.“ und „Heinrich VI.“, welcher oft als sehr eng bezeichnet wird, kann unseres Erachtens nur für ziemlich lose gelten. Es will uns scheinen, als ob man die Frage nach der inneren Einheit beider Werke zu sehr unter dem Gesichtspunkte betrachtet habe, welche Schlüsse sich daraus auf die Autorschaft ziehen ließen, und als ob dadurch die Unbefangenheit der Forschung theilweise Noth gelitten habe. Im Allgemeinen werden von den Verfechtern der gemeinsamen Autorschaft die inneren Uebereinstimmungen zu stark, die Abweichungen zu schwach betont. So hebt Delius hervor, „der innere Zusammenhang, in welchem die drei Theile von King Henry VI. unter einander und mit dem unzweifelhaft echten Shakespeareschen Drama King Richard III. stehen, sei so innig und organisch, wie er schon in dem ersten Plane und Entwurfe dieser vier Dramen als eines einheitlichen Ganzen gelegen haben müsse und nicht erst später von Shakespeare in das ihm vorliegende Werk eines Vorgängers hineingearbeitet sein könne“. Und für Kuno Fischer (a. a. O. S. 48) ist der stärkste Beweis aus innern Gründen dafür, daß Shakespeare zum mindesten die zwei letzten Theile „Heinrichs VI.“ geschrieben habe, die Charakteristik Richards III.: „Wie Shakespeare in seinem ‚Richard III.‘ diesen Charakter entwickelt und durchgeführt hat, so ist derselbe in ‚Heinrich VI‘ angelegt und begründet. Hier ist die innere

Uebereinstimmung beider Dichtungen so tief und einleuchtend, daß kein Zweifel sein kann: sie sind aus einem und demselben Geiste entsprungen." Die Schlüsse des berühmten Philosophen über Shakespeares Autorschaft von „Heinrich VI." scheinen uns durchaus nicht „bündig und perfekt". Wäre die Frage ausschließlich nach den bisher angeführten inneren Gründen zu entscheiden, so stände unseres Dafürhaltens Shakespeares Anspruch auf schwachen Füßen. Denn es dürften alsdann eher mehr Gründe *gegen* als *für* eine einheitliche Komposition „Heinrichs VI." und „Richards III." sprechen. Bei näherer Prüfung stellt sich wenigstens heraus, daß der Dichter „Heinrichs VI." den „Richard III." noch nicht, oder wenigstens nicht so, wie er später ausgeführt wurde, geplant hatte. — Ebenso ließe sich auch wohl auf einen S. 253 hervorgehobenen Unterschied in der Darstellung Heinrichs IV. in „Richard II." und den beiden nach ihm selber benannten Stücken die Annahme stützen, Shakespeare habe, als er „Richard II." dichtete, die beiden folgenden Stücke noch nicht genau in der Form, wie sie ausgeführt wurden, vor Augen stehen gehabt. — Der ganze „Heinrich VI" wird von der Anschauung durchzogen, daß das Haus Lankaster mit Unrecht den Thron innehabe, der vielmehr dem Hause York gebühre. Der Herzog York ist hier nicht ein treuloser, aufrührerischer Vasall, sondern der berechtigte Erbe der Krone, welcher seine Ansprüche mit um so größerem Rechte geltend macht, als der gegenwärtige Inhaber derselben durch seine Schwäche und Unfähigkeit dem Reiche den größten Schaden zugefügt hat. Das hat der Dichter ausdrücklich und indirekt so klar ausgesprochen, daß ein Beweis dafür nicht nöthig ist. Höchstens einzelne Stellen im *dritten Theile*, welche aber sehr wohl nachträglich hinzugefügt sein können, sind für die Sache der Lankaster günstig. In „Richard III." ändert sich mit einem Male der ganze Standpunkt. Die Entthronung der Lankaster und die Ermordung des Prinzen von Wales stellen sich nun als große Verbrechen dar, für welche die, welche irgendwie damit zu thun haben, schwer büßen müssen und unter dem Drucke ihres Schuldbewußtseins leiden. Klarence, der in „Heinrich VI." (3. Th. V, 1, 85 ff.) sich ruchloser vorkäme wie Jephtha, wenn er den Eid hielte, mit dem er sich Warwick und der Partei der Lankaster verbunden, empfindet später Gewissensbisse über seinen Eidbruch (*Richard III.*, I, 4, 206 ff.); die Mörder werfen ihm als seine Sünden vor, daß er von Heinrich abgefallen und den Prinzen Eduard bei Tewksbury erstechen helfen (I, 4, 206 ff.); Richard selber, als er auf diese Handlungen zu sprechen kommt, erblickt in ihnen *Verbrechen*, welche einst Jesus dem Klarence verzeihen möge (I, 3, 135 f.): niemals wird aber der Abfall von der Yorkschen Seite ihm als ein Eidbruch oder eine Pflichtverletzung angerechnet. — Als Gloster dem Rivers vorhält.

daß dieſer in dem langen Kampfe immer auf Seiten der Lankaſter gefochten habe, rechtfertigt dieſer ſich damit, daß er ſagt, „er ſei da nur ſeinem Herrn und rechten König gefolgt (We followed then our lord, our sovereign [die Quartos haben lawful] king". I, 3, 147).

Dieſe durchgehende Verſchiedenheit in der ſittlichen Beurtheilung der Menſchen und Handlungen ſcheint uns unendlich mehr ins Gewicht zu fallen als die Charakteriſtik Richards, die durchaus nicht ſo einheitlich iſt, — Bulthaupt hat das zutreffend ausgeführt —, denn läßt etwa ſein erſtes Auftreten den ſpäteren Verbrecher mit ſeinem diaboliſchen Humor erkennen? Shakeſpeare kehrt eben, wie er in der Handlung weiter vorſchreitet, eine neue Seite von dem Charakter ſeines Helden hervor, die früher — man vergleiche nur einmal des Gegenſatzes halber Jago — kaum angedeutet war. Es könnte dies allenfalls als Beweis einer unentwickelten Kunſtübung gelten, wahrſcheinlicher aber hat dies darin ſeinen Grund, daß der Dichter ſehr bald wahrnahm, daß der Charakter Richards, wie er urſprünglich für „Heinrich VI." entworfen war, ſich für die Fabel von „Richard III." weniger eignete, weshalb er ihn unter der Hand eine kleine Wandlung durchmachen ließ. Wie übrigens Richard ſelber in dem nach ihm benannten Stücke, ſo weicht auch Margaretha hier von der entſprechenden Figur in „Heinrich VI." in weſentlichen Stücken ab. Margaretha wird in „Richard III." außerordentlich gehoben, ſie erhält geradezu etwas Gigantiſches und ſteht auch ſittlich viel höher als in „Heinrich VI." Vielleicht hat der Dichter ſeine hiſtoriſche Auffaſſung ſpäter geändert und das Recht der Lankaſter als durch Verjährung geheiligt angeſehen, vielleicht auch ſchien es ihm eine weit ergiebigere Quelle tragiſcher Wirkung zu ſein, wenn die Leiden der Yorkſchen Familie als Folge und Sühne einer früheren Schuld einträten: gewiß iſt, daß er ſpäter das Königthum der Lankaſter als rechtmäßig anſah, und daß ſowohl „Richard III." als auch die Tetralogie, welche das Emporkommen und die Größe des Hauſes Lankaſter ſchildert, in dieſem Sinne geſchrieben ſind. Wenn Heinrich IV. nach dem Dichter die Schuld trifft, daß er zu Lebzeiten Richards II. ſich ſeines Thrones bemächtigt, ihn ſelber aber hat ermorden laſſen, ſo gilt er doch für den Nächſten am Thron. — So ſagt York zu Bolingbroke, als er die Einwilligung Richards in ſeine Abdankung überbringt: „Beſteig den Thron, der dir nach ihm gebührt." (Richard II., IV, 1, 113.) — Nach Richards Tod iſt er der berechtigte Herrſcher, ja vorher ſchon wird er durch den Mund des ehrlichen Herzogs York gewiſſermaßen legitimirt (V, 1, 139 f.). Heinrich IV. ſagt im Sterben zu ſeinem Sohne, daß jeder Flecken der Erlangung der Krone mit ihm ins Grab gehe (Heinrich IV., 2. Th. IV, 4, 322 ff.), und der Prinz muß derſelben Anſicht ſein. Er ſagt:

„Mein gnäd'ger Fürst,
Ihr trugt, erwarbt, bewahrtet, gabt sie mir;
Klar ist daher auch mein Besitz an ihr,
Den wider alle Welt nach vollen Rechten
Mit nicht gemeiner Müh' ich will verfechten." (V. 353 ff.)

Wenn derselbe später als Heinrich V. vor der Schlacht bei Azincourt zu Gott fleht, daß er ihm seines Vaters Sünde heute nicht gedenken möge (Heinrich V., IV, 2, 309 ff.), so meint er damit nicht, daß er die Krone unrechtmäßig trage und ein Anderer habe nähere Rechte an dieselbe — jedes Schuldbewußtsein dieser Art ist ihm völlig fremd: sein Vater hat in seinen Augen nur eine Schuld gegen Richard auf sich genommen, dessen Absetzung und Tod ihm zur Last fällt, aber ihn drückt keine Schuld gegen die Nachkommen der Philippa, der Tochter eines älteren Bruders von Johann von Gaunt. Als Richard von Kambridge, der Vater des Prätendenten York, bei dem Versuche, ähnliche Ansprüche wie später dieser zu erheben, scheitert und hingerichtet wird, wird seine That von Allen als eine durch nichts gerechtfertigte Verrätherei angesehen, die um so schwärzer erscheinen müsse, als der König ihn mit Gnadenbeweisen sehr reichlich bedacht habe. Dieses Urtheil wird von Richard von Kambridge selber bestätigt, indem er vor seinem Tode noch Gott und seinen Fürsten um Verzeihung für sein Vergehen anfleht.

Es wäre wohl einmal an der Zeit, daß die stehenden ungenauen Redensarten über die innere Zusammengehörigkeit der englischen Historien, die gelegentlich nach Schlegels Vorgang als ein Werk bezeichnet werden, anderen Wendungen Platz machten, welche sachgemäßer und schärfer wären. Man kann es wegen der allgemeinen Fassung allenfalls noch hingehen lassen, wenn Vischer (a. a. O., S. 45 f.) sagt: „Eine unzerreißbare Kette von Schuld und Nemesis bindet jene acht Dramen zu Einem großen Drama zusammen. Die Urschuld ist die Entthronung und Ermordung Richards II. durch Heinrich IV. Auf kurze Zeit scheint sie gesühnt durch die herrliche Natur Heinrichs V., der einen lichten Ruhepunkt darstellt." Die Schuld des Vaters scheint nicht nur durch Heinrich V. gesühnt, sondern sie ist es wirklich; daher athmen wir hier so frei und fühlen nichts von jener Beklommenheit, von dem Drucke jener Gewitterschwüle, welche bei Shakespeare überall da auf der Handlung lastet, wo noch eine Schuld ihrer Sühne harrt. In „Heinrich VI." hat das Haus Lankaster eine ganz andere Schuld als in der Lankastertetralogie, nämlich eine Schuld gegen zurückgesetzte Thronerben. Jene acht Dramen schließen sich zu zwei scharf von einander geschiedenen Gruppen zusammen, welche außer durch die zeitliche Folge der darin behandelten Ereignisse nur durch wenige vordeutende

Hinweiſe verbunden ſind, welche der ſpäter geſchriebenen Tetralogie der früher verfaßten zu Liebe eingefügt wurden. Die Lankaſterſche Tetralogie iſt in ſich einheitlicher, da die von den Yorks ſpäter verfochtenen Anſprüche hier nahezu ignorirt werden; die Yorkſche Tetralogie zeigt dagegen die Vorgänge abwechſelnd in Yorkſcher und dann in Lankaſterſcher Beleuchtung.

Mit unſerer Auffaſſung von der Schuld Heinrichs IV. ſteht es durchaus nicht in Widerſpruch, wenn die Prophezeiung des Biſchofs von Karliſle, daß aus der Uſurpation Heinrichs Unheil für die fernſten Geſchlechter folgen werde, in Erfüllung geht, ſo daß dadurch etwas wie eine Urſchuld Heinrichs geſchaffen wird, für welche ſeine Nachkommen büßen müſſen. Der Biſchof brauchte aber darum dies Unheil nicht von den zurückgeſetzten Erben Lionels von Klarence zu erwarten. Denn die einmalige Durchbrechung der geſetzlichen Erbfolge muß ja ſchon allein alle auf derſelben beruhenden Rechte erheblich erſchüttern, *eine* glückliche Rebellion den Gemüthern den Gedanken der Entthronung eines ſchwachen Fürſten vertraut machen, ſo daß viel leichter wieder eine ſolche verſucht und ausgeführt wird, als wenn nie ein derartiges Beiſpiel gegeben worden wäre. In der That bildet auch anfangs die Minderjährigkeit und ſpäter die Untüchtigkeit des Königs in „Heinrich VI.“ nicht nur für York den Anreiz, die Hand nach der Krone auszuſtrecken: ſtünde an dem Platze des wackern Humphrey Gloſter ſeine ehrſüchtige Gattin Lenore Kobham, ſo würde die in den Händen des Protektors liegende große Macht ſehr bald zur Verdrängung König Heinrichs VI. *gebraucht* worden ſein. Hierauf beſchränkt ſich aber auch der ganze innere Zuſammenhang zwiſchen der Yorkſchen und der Lankaſterſchen Tetralogie.

Die Lankaſterſche Tendenz des Dichters darf man vielleicht auch in dem Schluſſe „Richards III.“ finden. Es iſt dem gründlichen R. *Simpſon* («The Politics of Shakespeare's Historical Plays». *New Sh. Soc. Tr.* 1874, S. 424) aufgefallen, wie verſchieden Shakeſpeare die Empörungsverſuche gegen König Johann und gegen Richard behandelt, welche beide die Krone durch Beſeitigung eines näheren Erben erlangt haben. „Er nennt die Barone, welche gegen Johann aufſtanden, Rebellen; ſein ſittliches Urtheil ſcheint diejenigen zu billigen, welche den erſten Tudor auf den Thron ſetzten.“ Zu dem von Simpſon angeführten Grunde, „daß die Barone Johanns England dem franzöſiſchen König verkauft haben würden, während Stanley, trotz der bretoniſchen Hilfstruppen des Tudor, die Krone doch immer einer einheimiſchen Dynaſtie erhielt“, kommt vielleicht noch ein anderer. Richmond iſt der rechte Erbe des Hauſes Lankaſter und hat der in „Richard III.“ durchgeführten Auffaſſung zufolge das nächſte Anrecht an den Thron, auch wenn er nicht durch ſeine Verlobung mit Eliſabeth York die Anſprüche des Hauſes

York damit vereinigte. In ſeinen Augen iſt daher Richard ein unberechtigter Uſurpator,

„Ein ſchlechter Stein, erhoben durch die Folie
Von Englands Stuhl, betrüglich drein geſetzt." (V, 3, 250 f.)

Richmonds feierliche Warnung vor Verrath:

«Abate the edge of traitors, gracious Lord,
That would reduce these bloody times again ...
That would with treason wound this fair land's peace» (V, 5, 35 ff.)

hat daher eine ganz andere Berechtigung, als die ihr Simpſon zuzugeſtehen geneigt iſt.

II. Ueber die Flüche in „Richard dem Dritten".

(Zu Seite 230.)

Ueber dieſen Punkt finden wir ſehr viele irrige Meinungen bei den Kritikern. So leſen wir: «Henry VI. perishes by natural causes. The forces which destroy Richard III., are wholly supernatural. Three women are introduced whose curses are inevitable, like those of the Eumenides. Ghosts prophesy the event of a battle. Men's imprecations on themselves are litterally fulfilled. Their destiny is made more to depend on their words than their actions; it is removed out of their hands and placed in those of some unearthly power which hears prayer and judges the earth.» (R. Simpſon a. a. O., S. 424.) Richards verbrecheriſche Leidenſchaft führt durch ſich ſelber, ohne Eingreifen übernatürlicher Mächte, alle Ereigniſſe herbei. Erſt um den Thron zu erlangen, dann um ſich auf demſelben zu behaupten, häuft er Verbrechen auf Verbrechen, verletzt aber dadurch die Empfindungen ſeiner Unterthanen, ſo daß dieſe von ihm abfallen und ihn ſtürzen helfen. Die Regierung Richards weiſt die größte Aehnlichkeit mit denen der andern Uſurpatoren auf, welche Shakeſpeare dargeſtellt hat: Makbeths, Heinrichs IV. und Königs Johanns. Die Flüche in „Richard III." ſind genau genommen nur Prophezeiungen, von denen die meiſten zur Vorausſetzung haben, daß im Laufe der Dinge ſtets das Walten der Gerechtigkeit ſichtbar werden müſſe. Die Erfüllung des Fluches, den Anna gegen Richards künftiges Weib ſchleudert, kann nicht ausbleiben, als ſie ſelber ſpäter ſich mit ihm vermählt: denn an Richards Seite iſt für ein Weib kein anderes Leben möglich als dasjenige, welches ſie nachher in ſo erſchütternden Worten

beſchreibt (IV, 1, 72 ff.). Für Margaretha genügt es auch, daß ſie die Freundſchaft Buckinghams und Richards ſehe, um jenem mit Sicherheit ſein Geſchick prophezeien zu können. Zuerſt warnt ſie nur:

„O Buckingham, weich aus dem Hunde dort!
Sieh, wann er ſchmeichelt, beißt er; wann er beißt,
So macht ſein gift'ger Zahn zu Tode wund:
Hab' nichts mit ihm zu ſchaffen, weich ihm aus;
Gezeichnet hat Tod, Sünd' und Hölle ihn,
Und ihre Diener all umgeben ihn." (I, 3, 289 ff.)

Wie ſie merkt, daß man ihren Rath nicht befolgen wird, iſt für ſie Buckinghams Schickſal beſiegelt:

„Wie, höhnſt du mich für meinen treuen Rath?
Und hegſt den Teufel da, vor dem ich warne?
O denke des auf einen andern Tag,
Wenn er dein Herz mit Gram zerreißt, und ſage:
Die arme Margaretha war Prophetin." (I, 3, 297 ff.)

Buckinghams Schickſal iſt das typiſche aller Helfershelfer der Uſurpatoren. Die einfache Logik der Thatſachen, ohne Mitwirkung überirdiſcher Faktoren, läßt ihn, ebenſo wie die Percys in „Heinrich IV.", ſtatt Dankes nur Undank ernten von dem Herrſcher, der durch ſie emporgekommen. Ja, auch die Geiſtererſcheinungen vor der Schlacht von Bosworth bilden kein Eingreifen übernatürlicher Mächte, noch auch ſtellen ſie ein ſolches in Ausſicht. Die Opfer Richards rufen ihm zu, er möge morgen an die gegen ſie verübten Frevel denken und im Gedanken daran ermatten und verzweifeln. Das Schuldgefühl ſoll ihn am Tage der Schlacht niederdrücken, während Richmond getragen ſein ſoll von dem Bewußtſein ſeines guten Rechtes und ſeines Rächeramtes im Dienſte einer vergeltenden Gerechtigkeit. Richmond wird von den Geiſtern geſegnet und ihm Glück gewünſcht: aber ihr Segen wie ihr Fluch hat nur eine innerliche Wirkung, eine Wirkung auf das Gewiſſen. Der Geiſt des Prinzen Eduard ruft Richard zu:

„Schwer mög' ich morgen deine Seele laſten!
Denk', wie du mich erſtachſt in meiner Blüthe
Zu Tewksbury: verzweifle drum und ſtirb!" (V, 3, 118 ff.)

Und ganz ähnlich lauten die Worte aller übrigen. Die Geiſter von Rivers, Grey und Vaughan rufen dem Richmond zu:

‹Awake and think, our wrongs in Richard's bosom
Will conquer him. — Awake and win the day.› (V. 144 ff.)

Durch den Mund der Geiſtererſcheinungen wird nur zuſammengefaßt, welche moraliſchen Faktoren auf jeder Seite vertreten ſind; dieſelben üben auch nur eine moraliſche Wirkung aus, zunächſt auf die beiden Führer:

Richard.

„Bei dem Apostel Paul, es warfen Schatten
Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richards,
Als wesentlich zehntausend Krieger könnten,
In Stahl, und angeführt vom flachen Richmond.“ (V. 216 ff.)

Richmond.

„Den süßten Schlaf und Träume schönster Ahnung,
Die je gekommen in ein müdes Haupt,
Hab' ich gehabt, seit wir geschieden, Lords.
Mir schien's, die Seelen, deren Leiber Richard
Gemordet, kämen in mein Zelt und riefen:
‚Wohlauf! zum Sieg!‘ Glaubt mir, mein Herz ist freudig
In der Erinnrung solchen holden Traums.“ (V. 227 ff.)

Der Dichter blieb hier nur der Geschichte treu, denn Holinshed, wie Oechelhäuser hervorhebt, erwähnt ausdrücklich des furchtbaren Traumes und seiner deprimirenden Wirkung auf Richard. Die Entscheidung in der Schlacht bei Bosworth wird zumeist durch den Abfall Stanleys bewirkt; außerdem sähen Richards Soldaten lieber den Sieg der Gegner als den eignen und kämpfen daher nur mit halber Seele.

Shakespeare fand bei seinen Zeitgenossen den Glauben an die Kraft der Flüche und Verwünschungen, besonders auch der Selbstverwünschungen, vor und brauchte diese daher auch. Aber eine in den Flüchen selber liegende Kraft nahm er nicht an. Allerdings nähert er sich dem Volksglauben darin, daß er dieselben beinahe ausnahmslos in Erfüllung gehen und oft geradezu buchstäblich in Erfüllung gehen läßt. Die Flüche, die wir bei ihm finden, sind eben auf die betreffenden Verhältnisse zugeschnitten und nehmen nur etwas voraus, was sich mit großer Wahrscheinlichkeit oder mit Nothwendigkeit aus diesen Verhältnissen allein, ohne jeden Fluch, entwickeln würde. Da immer nur solchen geflucht wird, welche wirklich eine Schuld drückt, braucht nur im Laufe der Dinge eine vergeltende Gerechtigkeit zu walten, wie Shakespeare nirgends deutlicher als in „Richard III.“ eine solche hervortreten läßt, damit jene Verwünschungen eintreffen. In der Hauptsache sind sie bei ihm bloße poetische Mittel: sie bereiten uns auf etwas vor, spannen unsere Erwartung und verdeutlichen den Gang der Vergeltung, deren gewaltiges Schreiten unserem Stücke eine tragische Majestät und eine erschütternde Kraft verleiht, wie wir sie selbst bei Shakespeare vielleicht kein zweites Mal finden.

Im Uebrigen erfüllen sich die Verwünschungen gar nicht einmal so genau, wie öfters behauptet wird. Dorset, der der Ermordung des Prinzen Eduard zusah und dafür von Margaretha verflucht wird, rettet sich durch rechtzeitige Flucht vor Richards Nachstellungen — wie es

ſcheint, auch vor den Wirkungen des Fluches. Der erſte Fluch der Anna gegen Richards ſpäteres Weib geht nicht in Erfüllung:

„Hat er ein Weib je, nun ſo möge ſie
Sein Tod um vieles noch elender machen,
Als mich mein junger Ehgemahl und du (Heinrich VI.)!“ (I, 2, 26 ff.)

Dagegen der andre:

„Verbannt ſei Ruh vom Zimmer, wo du liegſt!“ (V. 112.)

Mit Entſetzen wird ſich Anna ſpäter bewußt, daß ſie Manches von dem, worunter ſie ſo ſchwer leidet, ſich ja ſelber angewünſcht hat. Daraus entſteht bei ihr die Täuſchung, daß *all* ihr Elend ſchon in ihrem früheren Fluche enthalten geweſen ſei, der nun in der Erinnerung eine ganz andere Geſtalt gewinnt:

„Dies war mein Wunſch: Sei du, ſprach ich, verflucht,
Der mich, ſo jung, ſo alt als Witwe macht!
Und wenn du freiſt, umlagre Gram dein Bett;
Und ſei dein Weib — iſt eine ſo verrückt —
Elender durch dein Leben, als du mich
Durch meines theuren Gatten Tod gemacht.“ (IV, 1, 72 ff.)

Richards Tod würde jetzt, entgegen dem früheren Fluche, ein *Segen* für ſie ſein.

Hier mögen auch die Ausführungen von *Gervinus* über Margaretha und ihre ſowie der andern Flüche eine Stelle finden, nachdem wir ſie mit unſern Zuſätzen und Einwendungen verſehen haben. Wir gehen auf Gervinus deshalb genauer ein, weil uns von allen Schriftſtellern über Shakeſpeare kein anderer in dem Maße einer Nachprüfung im Ganzen wie im Einzelnen bedürftig ſcheint, und weil es vielleicht von Nutzen ſein kann, wenn eine ſolche einmal an einem kleineren Abſchnitt durchgeführt wird:

„Der Dichter hat auch in der That einen noch gewaltigeren Gegenſatz [als die männlichen Nebenfiguren in Richard III.] geſucht, um über dem tückiſchen Gang des wühlenden Ebers ein höheres Auge zu zeigen, das ihn zu belauſchen, und eine Macht, die ihn zu kreuzen fähig wäre;“

Mit dieſem höheren *Auge*, das Richard zu *belauſchen* fähig wäre, iſt Margaretha gemeint.

„er hat ſeinem ſteigenden Glücke ein gefallenes Glück gegenübergeſtellt, ſeiner tiefen Heuchelei eine Rückſichtsloſigkeit, die ihr jeden Augenblick den Schleier zerreißt, ſeiner Blutgier eine Sorgloſigkeit, die des Todes ſpottet.“

Fraglos iſt dieſer Gegenſatz des ſteigenden und des gefallenen

Glückes u. s. w. vorhanden; nur ist es durchaus falsch, wenn hier der Schein erweckt wird, daß die Gestalt der Margaretha diesem Gegensatz zu Liebe eingeführt sei.

„Es ist die Gestalt jener Margaretha, der Witwe König Heinrichs VI.,
„die einst als Bettlerin nach England herübergekommen war, alles
„Unheils Samen dahin gepflanzt, alles Unglück und Aller Haß auf
„ihr eigenes Haupt gewendet hatte, und jetzt verbannt ist und am
„Schlusse als Bettlerin nach Frankreich zurückkehrt."

Jede Seite des ersten Theils von „Heinrich VI." redet doch laut und deutlich genug, daß der Samen des Unheils vor Margarethas Ankunft schon ausgestreut war — nur Gervinus pflegt Samen zu pflanzen — und nicht nur ausgestreut, sondern sogar schon aufgegangen war und üppig in Halmen stand, ehe man nur an Margaretha dachte.

„Ehe sie dies ausführt (und dies ist ganz eine dichterische Anordnung
„unseres Tragöden), weilt die Gehaßte noch in der Mitte der gehaßten
„Umgebung, um das Ende des schrecklichen Trauerspiels an Allen zu
„erleben, nachdem sie selbst von der Szene bereits abgetreten war."

Sie ist ja gar nicht von der Szene abgetreten, sondern nur von der politischen Szene.

„Verarmt, von abgestorbenem Ehrgeize, trotzt sie der Gefahr und
„dem Tode, der auf ihr Bleiben gesetzt ist";

Margaretha ist infolge all des Unglückes, das sie getroffen, völlig abgestorben für die Welt. In ihrer Brust lebt nur noch ein Gefühl, Haß gegen ihre Feinde, Sehnsucht nach Rache und Vergeltung an denselben. Und dieser Haß ist so groß, daß sie ihn nicht in sich bergen kann; sie muß sich daher, wenn sie einen ihrer Feinde sieht, durch Fluchen und Schimpfen vorübergehend ihre Brust erleichtern. Aber was haben Margarethas Verarmung und abgestorbener Ehrgeiz mit ihrer Todesverachtung zu schaffen? Die Sache liegt auf der Hand: es mußte doch hervorgehoben werden, daß die früher so hochstrebende und rührige Margaretha jetzt ja gar nichts mehr that, um den glücklichen Usurpatoren durch Ränke und Intriguen ihre Stellung zu erschweren, außerdem mußte auch „ihre Verarmung und ihr abgestorbener Ehrgeiz" zur Sprache kommen. Was lag da näher und was hätte zugleich mehr den Forderungen des Geschmackes und der Logik entsprochen, als beides zu einem Satze zusammenzukleistern?

„drängt sich in den Kreis ihrer Feinde und, ganz unfähig sich
„zu beherrschen, ganz unwillig sich und ihr Inneres
„zu verbergen, in machtloser Leidenschaft, in unkluger
„Offenheit, in prophetischer Wuth wirft sie die schonungslosesten
„Vorwürfe, die rücksichtslosesten Wahrheiten und die furchtbarsten

„Flüche — wie die laute Posaune des Gerichts Gottes — auf
„die gesunkene Menschheit um sie her."

Gervinus allein konnte diesen Satz niederschreiben; wem sonst noch wäre hier ein Gedanke an Margarethens „unkluge Offenheit" gekommen?

„Und diese Worte haben mehr Wucht und Macht als alle die Blut-
„thaten Richards und seine listigen Ränke, und ihr Hunger nach
„Rache wird mehr gestillt als Richards Durst nach Größe."

In solchen Zusammenstellungen der heterogensten Dinge liegt eine Stärke von Gervinus. Wer denkt bei Margarethas „Hunger nach Rache" an Richards „Durst nach Größe", und wie kann man die „Macht und Wucht" von Margarethas Flüchen mit der von Richards „Blutthaten und listigen Ränken" vergleichen? Natürlich treffen wir auch hier wieder auf den alten Irrthum, daß von einer besondern Kraft dieser Flüche gesprochen wird, während diese doch höchstens entschlafene Gewissen zu wecken vermögen: Margarethas Worte drücken bloß ihr Rachebedürfniß, ihr Sehnen nach Rache aus, haben aber auf dessen Befriedigung gar keinen Einfluß. — Aber auch hiervon abgesehen, ist es falsch, daß Margarethas Hunger nach Rache in einem Maße gestillt würde, wie die Macht und Wucht von Richards Blutthaten und listigen Ränken seinen Durst nach Größe nicht zu stillen vermocht hätten: denn Richards Herrschsucht erreicht ja alles, was sie erstrebt hatte, ja sie wird sogar vollständiger befriedigt als Margarethas Rachsucht, der beispielsweise Dorset entrinnt.

„Der alte York (in Heinrich VI.) hatte sie einst verflucht, als sie den
„weiblichen Greuel beging, ihm ihr Tuch in seines Sohnes Rutland
„Blut getaucht zu überreichen";

Trotzdem dort York der Margaretha flucht und dieser Fluch auch in Erfüllung geht, unterscheidet sich die dichterische Verwendung des Fluches in „Richard III." in der erheblichsten Weise von der in „Heinrich VI." Darüber findet sich jedoch bei Gervinus keine Silbe.

„sein Fluch war an ihr erfüllt worden, als sie Thron, Gatten und
„den Sohn verlor",
— „Thron, Gatten und den Sohn!" —
„den Richard ihr erstach,"

Weshalb wird immer nur Richard genannt, weshalb nicht auch Eduard und Klarence?

„und bei dessen Fall alle die Rivers, Grey, Hastings und Vaughan
„mitschuldig anwesend waren."

Das „alle die" steht wohl dem nicht mitangeführten Dorset zu Liebe da.

„An diesem Tage aber ging die Kraft des Fluches von York auf sie

„über, und sie geltend zu machen an allen ihren Feinden schnaubt „ihre rachesüchtige Seele."

Da es bei Shakespeare eine Kraft des Fluches überhaupt nicht gibt, kann dieselbe auch nicht von York auf sie übergehen. Aus Gervinus' Worten empfängt man den Eindruck, Margaretha betrachte den Fluch als eine dem Gegner entwundene Waffe, mit der sie nun ihre Feinde zu treffen und zu vernichten brenne.

„Das vielfache Weh, das sie an ihren Feinden erlebt, versüßt ihr „das eigene Elend, und sie möchte ihr müdes Haupt aus dem Joche „ihres Jammers schlüpfen, um es der gehaßten Elisabeth zu über„lassen."

Nützliches „und", welches seinem Namen als „Bindewort" alle Ehre macht!

„Wir haben früher (zu Heinrich VI.) gesagt, daß auch die Chronik „schon bei dem Tode des Sohnes der Margaretha die Bemerkung „macht, daß alle diese Anwesenden später den gleichen Kelch ge„trunken, in Folge der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden „Strafe Gottes."

Wenn schon die Chroniken, genau so wie Shakespeare, hier ein Walten der Vergeltung erblickten, so ist es um so unbegreiflicher und unverzeihlicher, wenn die Kritiker trotz dieses Fingerzeiges sich durch Aeußerlichkeiten irreführen ließen und von Wirkungen der Flüche u. dgl. sprachen.

„Dieses Gericht ist in der grausigen Margaretha und ihren Flüchen „verkörpert, aus der die Straferinnys ihre furchtbaren Orakel spricht."

Man kann von einer Verkörperung von Eigenschaften, Leidenschaften oder dergleichen sprechen, aber nicht von der Verkörperung eines Gerichts. Und dieses Gericht soll nun gar noch in Margarethas Flüchen verkörpert sein! Flüche sind wohl für Gervinus etwas sehr Körperliches! Doch dies nur beiläufig. Es ist unmöglich herauszufinden, was Gervinus damit meint, daß dies Gericht durch Margaretha und ihre Flüche vertreten sei. Es gäbe einen Sinn, wenn man annähme, Margaretha und ihre Flüche stellten selber dies Gericht dar, dies bestehe sonach in der innern Qual, in der Seelenfolter, welche die Schuldigen bei ihrem Anblick und beim Anhören ihrer Flüche empfänden. Aber eine solche Deutung ist sowohl durch die übrige Darlegung von Gervinus, wie durch den ganzen Inhalt des Dramas ausgeschlossen. Meint also wohl Gervinus, Margaretha sei als Verkörperung der Gerechtigkeit berufen, die Züchtigung an den Schuldigen selber zu vollstrecken, denn sie kündigt nicht nur ein Gericht an, sondern ist dasselbe, verkörpert es in sich? Und hierzu würde es stimmen, was Gervinus von der Kraft der Flüche Margarethas

sagt. Es läßt sich eben bei der Gervinusschen Phrase gar nichts Bestimmtes denken. Glücklicherweise meint jedoch Gervinus öfters etwas ganz Anderes, als was er wirklich sagt, so daß dem Leser immer noch der Ausweg bleibt anzunehmen, Gervinus habe sich hier etwas sehr Geistreiches und Tiefes gedacht. — In Wirklichkeit hat die Figur der Margaretha den Zweck, durch ihre sinnliche Gegenwart uns immer wieder das an ihr begangene Unrecht ins Gedächtniß zu rufen, durch ihre Flüche den Gedanken an eine unausbleibliche Vergeltung wach zu halten und wenn diese später eingetreten ist, sie als solche erkennen zu lassen. — Uebrigens lesen wir auch bei Kuno Fischer (a. a. O. S. 54), daß Margaretha „jenen Fluch, in dem die Rache der Lankaster fortlebt und fortwirkt, gleichsam in sich verkörpere". Richtiger sagt ein anderer Forscher, Margaretha „stehe gleichsam als die Verkörperung der Frevel ihrer Gegner da".[1]

[1] Diese Wendung findet sich in einer der gedankenvollsten Schriften über Shakespeare, die wir haben. Der Verfasser bedauert sehr, daß er erst wenige Tage vorher auf sie aufmerksam wurde, ehe er diese Bogen in die Druckerei schickte. Er versagt es sich um so weniger, die trefflichen Bemerkungen über das Gericht in „Richard III." aus ihr herzusetzen, als sie nahezu unbekannt und unbeachtet geblieben zu sein scheint:

„Wir werfen noch einen Blick auf den Geist, in welchem Shakespeare das Gericht selbst darstellt. Es kommt ihm hier nicht darauf an, die Frevler nur überhaupt zu vernichten, sondern was er in seinem „Richard" verkündigen und dem frivolen Leichtsinn oder frechen Frevelmuth gegenüber als unumstößliche Wahrheit hinstellen will, das ist, daß es ein Gericht gibt, und daß Niemand hoffen darf, demselben zu entfliehen. Und nicht einem, doch unerweislichen Jenseits stellt er die Strafe anheim für das, was der Mensch hienieden sündigte, wie Dante, nicht nach einem dem menschlichen Bewußtsein und Verständniß fremden Gesetz vollzieht er sie, sondern mit tausend Stimmen ruft es aus dem Drama: alle Schuld rächt sich auf Erden, und das eigne menschliche Bewußtsein muß die Gerechtigkeit der Strafe anerkennen. Hier ist es besonders die entthronte Königin Margaretha, auf die wir unser Augenmerk zu richten haben. Einst selber unter den Hauptschuldigen an allem Unheil, das über England hereingebrochen ist, und Urheberin des gegen York verübten Frevels an der Heiligkeit des Menschen, legt sie schon durch sich selber Zeugniß ab für die Herrschaft der Gerechtigkeit im Leben. Mit der Ermordung ihres Sohnes und ihres Gatten, mit dem Verlust des Reiches und mit heimathlosem Umherirren in der Verbannung hat sie ihre Schuld gebüßt, aber eben durch diese Buße, die sie zahlen mußte, steht nun auch sie wieder gleichsam als die Verkörperung der Frevel ihrer Gegner da, und diese Frevel sind noch ungesühnt. Darauf allein hat sich seit ihrem Unglück das gewaltige Gemüth des einst ganz der Welt hingegebenen Weibes konzentrirt, sie hat von da an auf jedes persönliche Glück Verzicht geleistet, und mit der Hoheit, die ihr dieser Verzicht gibt, verbindet sie das vollste und energischste Bewußtsein, daß ihre Sache keine bloß persönliche ist, sondern die Sache der Menschheit. Und so wird sie nun gleichsam zur Sprecherin des in seinem heiligsten verletzten Menschengemüths selber, das aus den aufgewühlten Tiefen seines Innern um Rache schreit für die verletzte Heiligkeit des Menschen, und dessen Flüche nichts Anderes sind als der glühende Ausdruck der dem Menschen von Gott selber ins Herz geschriebenen letzten und höchsten sittlichen Forderungen an die Welt. Und diese Flüche „dringen durch die Wolken" und „wecken Gottes sanft entschlafenen Frieden" — und als nun Eduard und die Seinen, als alle

„Mit einer auffallenden Grellheit, Deutlichkeit und Vervielfältigung „hat Shakespeare diese Verwünschungen sprechen, wiederholen und „sich erfüllen lassen"

Dies jedoch aus keinem andern Grunde, als weil diese Flüche sich auf eine frühere Schuld bezogen, die sich unserm Dichter zufolge immer rächen muß, nicht deshalb, weil den Flüchen als solchen eine magische Kraft innewohnt.

„Margaretha hat den Fluch über alle jene Mitthäter der Unthat an „ihrem Sohne geworfen, und er kommt an allen"

— Dorset ausgenommen —

„zur Reife: er erfüllt sich an dem sterbenden Eduard";

Bei dem sterbenden Eduard regt sich nur das Gewissen, weil er Klarence hinrichten ließ:

„O Gott, ich fürchte, dein Gericht vergilt's
An mir und euch, den Meinen und den Euren!" (II, 1, 131 ff.)

Aber er hat ebensowenig wie Klarence das Bewußtsein, unter einem Fluche zu stehen.

„er erfüllt sich an Klarence, der meineidig geworden war, als er „für Lankaster zu fechten gelobt hatte";

Bei Klarence kann man kaum von einem Fluche sprechen. Wohl gibt Margaretha in „Heinrich VI." an der Leiche ihres Sohnes ihrem Hasse Ausdruck in den Worten:

„Ihr habt nicht Kinder, Schlächter! der Gedanke
An sie hätt' eur Gewissen sonst gerührt:
Doch wird euch je ein Kind zu Theil, erwartet,
Daß man es so in seiner Blüthe wegrafft,
Wie diesen holden Prinz ihr Henker jetzt!"

---

diejenigen, die Antheil hatten an ihren Frevels oder an den Früchten ihres Sieges, von dem durch Richard vollzogenen Strafgericht ereilt werden: da ist auch nicht Einer unter ihnen, soweit es ihnen überhaupt gestattet ist, mit Bewußtsein auf ihr Loos zurückzublicken, der nicht das Geständniß ablegen müßte, daß er es verdient. Selbst Margaretha erkennt in jener furchtbaren Szene des 4. Aktes, wo sie mit der greisen Mutter der Yorks, der Witwe des ersten Urhebers des Bürgerkrieges, und Eduards jetzt kinderlosem es müßte heißen: „der Söhne beraubtem") Weibe zusammentrifft — auch Margaretha erkennt an, daß, wenn jetzt noch Richard falle, der Gerechtigkeit genügt sei." E. W. Sievers, W. Shakespeare, sein Leben und Dichten. I. Bd. (1866), S. 223 f: Höchst bedeutend, und wohl das Beste, was über diesen Punkt geschrieben wurde, sind die Ausführungen in dem Kapitel: „Charakter der Dichtung Shakespeares" (S. 121 ff.) über die „Methode seines künstlerischen Schaffens". Man hätte erwarten sollen, daß ihr Verfasser mit einem Schlage eine erste Stelle unter den zeitgenössischen Shakespeareästhetikern erlangen würde; statt dessen scheint die Aufnahme seiner Schrift bei dem Publikum so kalt, ihr buchhändlerischer Erfolg so gering gewesen zu sein, daß von dem Drucke des zweiten Bandes Abstand genommen werden mußte. Es erfüllt mit unaussprechlicher Wehmuth, wenn man an dies Schicksal eines so tiefdurchdachten Werkes denkt, und mit unsäglicher Bitterkeit, wenn man den Erfolg so mancher geringwerthigen Schrift über den gleichen Gegenstand damit vergleicht.

und ſpäter:

„Euch und den Euren geh's wie dieſem Prinzen!“
(3. Th. V, 5, 63 ff. u. 82.)

aber erſt in „Richard III.“, nachdem Margaretha daran erinnert wurde, daß bei dem Tode ihres Sohnes Eduard nur Yorks Fluch an ihr in Erfüllung gegangen ſei, den dieſer wegen Rutlands Ermordung und der eigenen grauſamen Mißhandlung auf ſie geſchleudert habe — erſt von hier ab tritt der Fluch als Aeußerung des Gerechtigkeitsgefühles auf, welches verlangt, daß dem Schuldigen genau in derſelben Weiſe wiedervergolten werde.

Margaretha.
„Galt Yorks ergrimmter Fluch ſo viel im Himmel,
Daß Heinrichs Tod, des ſüßen Eduards Tod,
Des Reichs Verluſt, mein wehevoller Bann
Genugthut bloß für das verzogne Bübchen?
Dringt denn ein Fluch die Wolken durch zum Himmel?
Wohl, trennt die ſchweren Wolken, raſche Flüche!
Wo nicht durch Krieg, durch Praſſen ſterb' eur König,
Wie Mord des unſern ihn gemacht zum König!
Eduard, dein Sohn, der jetzo Prinz von Wales,
Statt Eduard, meines Sohns, ſonſt Prinz von Wales,
Sterb' in der Jugend, vor der Zeit, gewaltſam!“ u. ſ. w. (I, 3, 191 ff.)

Hier wird Klarence gar nicht genannt.

„er erfüllt ſich an Haſtings, der falſche Verſöhnung vor dem ſterbenden „Eduard geſchworen hatte und nach Gloſters mehr als nach Gottes „Gunſt jagte; er erfüllt ſich an Eliſabeth, die, nur noch der eitle „Schein von ihr ſelbſt, ohne Bruder, ohne Gatten, faſt ohne Kinder „zurückblieb; auf Buckingham ſelbſt fällt ihre bloße Warnung, die ſie „an den noch Schuldloſen richtete, wie ein Fluch, da er ſchuldig ge„worden war. Es iſt nicht genug, daß Margaretha dieſe Flüche über „alle ausſpricht, die meiſten, Buckingham, Haſtings, Anna, rufen auch „über ſich ſelbſt unter ſündigen Verheißungen die Verwünſchung „herab, und wenn ſie eintrifft, wird noch einmal an die richtige „Vorherſage erinnert. Auf Richard ſelbſt endlich häufen ſich, an ihm „erfüllen ſich dieſe Racheflüche am deutlichſten. Der, den er für ſeinen „Anhänger hält, betrügt ihn zuletzt und verdirbt ihn“;

Wozu bedurfte es denn eigentlich noch des Verrathes von Stanley, der hier gemeint iſt, wenn ja, wie Gervinus oben ſagte, Margarethas Worte allein ſchon „Wucht und Macht“ genug hatten, um Richard zu verderben?

„die unſtete Freundſchaft des Buckingham zergeht ihm, wie ſchon „die hiſtoriſche Quelle andeutet; das hatte ihm alles Margaretha „vorhergeſagt.“

Die hiſtoriſche Quelle, nicht aber Margaretha ſpricht von dem „Zergehen“ von Buckinghams Freundſchaft. Margaretha ſagt bloß dem

Buckingham voraus, daß Richards Freundschaft ihm bald „zergehen“ werde.

„Aber auch er selbst ruft in dem Momente seines ungezähmtesten „Trotzes (IV, 4) den Fluch auf sich herab.“

Es wird sich später bei unserer Entwicklung der Tragik des Richardcharakters zeigen, daß Richard hier innerlich schon völlig gebrochen ist, und daß von „ungezähmtem Trotze“ nie weniger als hier gesprochen werden kann. — Uebrigens sind Richards Worte in jener Szene (V. 235 ff. und V. 379 ff.) — er wirbt um die junge Elisabeth bei ihrer Mutter — keine Selbstverwünschung, sondern eine Betheuerung, welche, wenn sie auch aus einem solchen Munde eigenthümlich klingt, völlig ernst und aufrichtig gemeint ist.

„Und noch nicht genug: seine eigene Mutter, die Herzogin von „York, die der Dichter in die Mitte zwischen Elisabeth und Mar„garetha gestellt hat, die die heftigen Aufloderungen der Einen und „die milde Fassung der Andern wechselnd nach Zeit und Anlaß besitzt,“

Diese ewige Gervinus'sche Manie der Vergleichungen, bei denen doch immer nur herauskommt, daß die verglichenen Gegenstände besser nicht zusammengestellt worden wären!

„die eigene Mutter Richards sagt ihm (IV, 4), ihre Gebete würden „auf der Seite seiner Feinde sein; sie wünscht ihm, ihr Fluch „möge am Tage der Schlacht schwerer auf ihm lasten als seine „Rüstung. Von diesem Einen Fluche ist dann in den „Szenen vor der Schlacht von Bosworth ein wunder„barer Gebrauch gemacht, der mehr werth ist als „alles Uebrige, wozu der Dichter diese Verwün„schungen genutzt hat. Ohne daß auf jenen mütter„lichen Ausspruch zurückgeblickt würde, ohne daß sich „Richard seiner erinnerte, bürdet ihn dort (V, 3) sein „Helm, so daß er sich ihn leichter machen läßt, und „lasten ihm die Lanzen im Arme, die er mit leich„teren tauscht.“

Hier ist es ja aber doch gerade die Last der Rüstung, nicht aber diejenige des Fluches, die Richard drückt! — Vgl. übrigens Kuno Fischer (a. a. O. S. 176): „‚Mein Fluch‘, hatte die Mutter beim Abschiede gesagt, ‚soll an dem Tag der Schlacht dich mehr ermüden, als all die volle Rüstung, die du trägst!‘ Und jetzt, ohne dabei des mütterlichen Fluches zu denken, will er seine Rüstung leichter haben; sie ist ihm schon zu schwer:

‚Nun, ist mein Sturmhut leichter, als er war?
Und alle Rüstung mir ins Zelt gelegt?
Daß meine Schäfte fest und nicht zu schwer sind.‘“

„Dies ist besser als die gehäufte Einprägung der scharfen Flüche und
„ihr buchstäbliches und immer erneutes Eintreffen“;

Diese Sätze kennzeichnen Gervinus. So viel Verständniß besaß er für die grandiose Erscheinung der Margaretha und die geniale Verwendung des Fluchmotivs, so viel für die Erhabenheit und Größe dieser Schilderung der Nemesis, deren Flügelschläge man über seinem Haupte rauschen zu hören glaubt!

„und besser auch ist die Verwünschung der vorübergehend gereizten
„Mutter bei einem herausfordernden Anlaß, als das stehende Ueber-
„maß der Racheflüche Margarethens und ihre grelle Schärfe.“

Also die Herzogin York war „vorübergehend gereizt“, und nur durch einen „herausfordernden Anlaß“ ließ sie sich zur Verfluchung ihres Sohnes hinreißen!

„Aber nur das Uebermaß und die Häufung wird zu tadeln sein,
„nicht die Sache selbst. Man hüte sich,“

„Gute Sprüche und brav vorgetragen. — Gut befolgt, wären sie besser.“ (Kaufmann von Venedig I, 2, 11 f.).

„Man hüte sich, sich auf die Seite der Ausleger zu stellen, die die
„Einführung der Margaretha überhaupt und ihr Schelten am Hofe
„thöricht finden, wie die Werbung Richards auf der Straße.“

Aber was thut denn Gervinus selber mit den vorhergehenden Bemerkungen Anderes?

„Aber welch ein weiser Gegensatz dieses Auftreten der Margaretha
„bedingt,“

Das Kompliment für diesen weisen Gegensatz ist an eine falsche Adresse gerichtet. Gervinus mag es für sich selber einstreichen, da ja nur seine eigene Weisheit diesem Gegensatz eine solche Bedeutung gegeben hat.

„welche inneren Gründe es entschuldigt,“

Während Gervinus den Dichter entschuldigen will, verdammt er ihn. Shakespeare hat gegen die historische Ueberlieferung Margaretha in „Richard III.“ eingeführt, dessen Fabel, ihrem materiellen Inhalte nach, ohne dieselbe bestehen konnte. Es war daher Pflicht des Kritikers, die tieferen Absichten des Dichters nachzuweisen, welche er mit der Hinzudichtung Margarethens hatte, und diese Absichten zu rechtfertigen, oder er mußte zugestehen, daß die Gestalt überflüssig und deshalb verfehlt sei. Immerhin ist es hoch erfreulich, hier den sonst so gestrengen Kritiker einmal von seiner wohlwollenden Seite kennen zu lernen. Wie gnädig ist es doch von Gervinus, Shakespeare zu entschuldigen, daß er die Gestalt der Margaretha in „Richard III.“ geschaffen!

„haben wir bereits gesagt,“

Aber alles, was Gervinus gesagt hat, läuft auf den bekannten weisen Gegensatz hinaus.

„und selbst die grelle Hervorhebung ihrer Flüche und ihrer Erfüllung
„hat ihre weise Absicht."

So weise diese Absicht auch sein mag, besser war doch immer das Gefühl körperlicher Mattigkeit, das infolge des mütterlichen Fluches, wenn wir Gervinus glauben sollen, eingetreten war. Was will alle weise Absicht bedeuten gegen den „wunderbaren Gebrauch, der von diesem Einen Fluch gemacht wurde"!

„Je versteckter die Sünden dieser Heuchlerbrut geübt wurden,"

Dieses „versteckt" trifft ja gar nicht zu. Gerade die Sünden, für die Margaretha den Thätern fluchte, waren ja nicht versteckt, auch hätten sie durch den Fluch aufgehört es zu sein.

„desto sichtbarer und lautbarer sollte sie die Strafe ereilen";

Wieder einer von Gervinus weisen Gegensätzen! Dieser Gegensatz hätte ja bloß dann Sinn, wenn es sich darum gehandelt hätte, die Strafe den unbetheiligten Personen in „Richard III." möglichst „sichtbar und lautbar" zu machen. Denn der Zuschauer und Leser ist ja in Alles eingeweiht.

„es sollte gegen die Heimlichkeit und den Trug der Menschen die
„klare Vergeltung Gottes um so deutlicher erscheinen";

Nein: je mehr das Böse triumphirte, und je hoffnungsloser das Gute darniederzuliegen schien, desto eindringlicher und nachdrücklicher mußte hervorgehoben werden, daß trotzdem eine Vergeltung bestehe, welche früher oder später das Böse zu Fall und das Gute zum Siege bringen werde.

„und an den Uebelthätern, die den Himmel selbst zu berücken dachten,
„die an die rächende Gewalt und den Fluch nicht glaubten, der in
„bösen Thaten selber gelegen ist, soll der Eingriff der ewigen Gerechtig-
„keit recht faßbar und greifbar erscheinen."

Wenn doch Gervinus nur nimmer von dem Fluche gesprochen hätte, der in bösen Thaten selber gelegen ist! Aber er spricht meist von wirklichen Flüchen und der Kraft, die in ihnen liegt. Wir führen als weiteren Beweis dafür die Bemerkung über Buckingham an: „Er glaubt nicht an Flüche, wie auch Gloster sich stellt, aber er muß es lernen." Gervinus scheint gar nicht zu ahnen, wie sehr eine solche Ansicht Shakespeare herabwürdigen müßte. Shakespeare soll im Dienste des rohen Aberglaubens wirken, indem er darstelle, daß derjenige, der nicht an Flüche glaube, es lernen müsse!

„Auf dem Wege zum Tode sagt Buckingham: ‚Der Allseher, mit dem
„ich tändelte, hat mein heuchlerisch Gebet auf mein Haupt gekehrt und
„mir im Ernste gegeben, was ich im Scherze bat.' Und ebenso entladet

„ſich auch auf Richards Scheitel der eigne Fluch, den er muthwillig „auf ſich herabbeſchwor."

Nur ſchade, daß ſich Richard ja gar nicht flucht und noch weit weniger muthwillig flucht!

Der Verfaſſer will es bei dieſer Gelegenheit nicht verhehlen, daß es ihm jederzeit als ein Wunder erſchienen iſt, daß Gervinus' „Shakeſpeare" als eine der erſten, ja vielleicht als die erſte Leiſtung der deutſchen Shakeſpeareäſthetik angeſehen werden konnte. Läßt es ſich auch zur Noth aus herrſchenden Zeitſtrömungen erklären, daß Gervinus' allgemeine Auffaſſung von Shakeſpeare ſich einmal die Zuſtimmung weiter Kreiſe erwarb und dank der Denkträgheit derſelben auch jetzt noch behauptet, während darüber die Anſichten anderer Männer, welche ihm an Geiſt und Tiefe unendlich überlegen waren, über Gebühr vernachläſſigt wurden: unfaßbar bleibt es immer, wie man, wo es ſich um Einzelnes handelt, die erſtaunliche Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit von Gervinus auf jeder Seite jemals hat verkennen können. Gervinus iſt, wie der anſpruchsvollſte und dünkelhafteſte, ſo auch der am wenigſten gründliche und gediegene unter den bekannteren deutſchen Shakeſpareforſchern. Der Verfaſſer muß geſtehen, daß er keine andere Schrift über Shakeſpeare mit ſolcher Unbefriedigung aus der Hand gelegt hat, und er weiß auch keine zu nennen, die den Leſer ſo ohne jede Belehrung und Förderung entließe. Was bleibt denn übrig, wenn man die unendlich ausgedehnten Erörterungen wegnimmt, in denen Gervinus ſo unbeſtreitbare Wahrheiten vorträgt wie die, daß Koriolan ein adelsſtolzer Patrizier, daß der römiſche Pöbel eben Pöbel und daß Tullus Aufidius ein Volsker war? Aber das möchte noch hingehen, gibt es doch Leute, die deshalb Kommentare aufſchlagen — und andere, die die Anfertigung dieſer Kommentare für die Aufgabe des Aeſthetikers und Kunſtphiloſophen anſehen. Wo Gervinus hierüber hinausgeht, klammert er ſich an Aeußerlichkeiten feſt und legt dieſen mit einer ſolchen Regelmäßigkeit eine falſche Bedeutung unter, daß man ſich bald der Ueberzeugung nicht verſchließen kann, daß ihm jedes Organ zum Verſtändniß eines dichteriſchen, und insbeſondere eines dramatiſchen Werkes fehlt. Wo er irgend eine Frage von Belang in Angriff nimmt, iſt in der Regel kein Satz, oft keine Zeile unanfechtbar. Der vorhin wiedergegebene Abſchnitt gehört — auch ſtiliſtiſch — noch zu den beſſeren.

Man rühmt ſeine pſychologiſchen Analyſen. Und doch beſtehen ſie — bei Richard III. und bei Falſtaff wird Gervinus dies naiverweiſe ſelber eingeſtehen — in einem bloßen Zuſammenſtellen und Aneinanderreihen der einzelnen Charakterzüge, in einem Aufzählen der wichtigſten Handlungen, durch die die Charaktere ſich bethätigt: aber heißt dies

die Charaktere erschließen, die Handlungen psychologisch erklären? Und nun gar die Wichtigthuerei mit all den politischen und sittlichen Wahrheiten, die Shakespeare in seinen Dramen gelehrt haben soll! Es wäre allerdings zu verwundern, wenn der gewaltige Strom der Dichtung, der in Shakespeares Dramen fluthet, sich nicht auch dazu hergäbe, Wasser auf die politische und ethische Mühle zu liefern, die Gervinus unterhält. Aber wie lächerlich ist der Müller, der sich einbildet, daß kein Wasser fließe, als damit er mahlen könne!

Wohl vermögen wir sämmtlich, nach einem Worte Goethes, weder Shakespeares Buchstaben, noch seinem Geiste zu genügen. Aber wo genügt Gervinus einmal Shakespeares Geist, und ist es nicht fast wie ein Verhängniß, daß er unter zehnmal, wo er dem Buchstaben genügen will, zuverlässig neunmal den Geist verfehlt? Gervinus ahnt nicht einmal, welche Aufgaben zu lösen sind. Wie kann man da erwarten, daß er sie zu lösen vermocht hätte? Es soll richtig sein, daß sein „Shakespeare" für die Zeit, da er erschien, ein gewisses Verdienst gehabt habe — wollen ja doch manche die wissenschaftliche Shakespeareästhetik erst mit ihm beginnen lassen! Aber wenn er ein solches Verdienst wirklich besaß, so kann es doch höchstens darin bestanden haben, daß Gervinus infolge einer gewissen trockenen, beschränkten Verständigkeit in viele der Irrthümer und Phantastereien der Romantiker nicht verfallen konnte, und daß er vielleicht auch den einen oder andern seiner Leser davon zurückbrachte. Aber neben diesem negativen Vorzug steht kein einziger positiver. Alles, was Gervinus von seinem Eigenen gibt, ist kläglich und elend zum Erbarmen. Nicht nur, daß er kein originaler Denker ist, der die Forschung durch neue Ideen zu bereichern vermöchte, er ist auch nicht einmal ein geschmackvoller Eklektiker oder Anempfinder, der mit den Gedanken Anderer zu wirthschaften und dadurch manches Nützliche und Fördernde zu leisten verstände. Nirgends verräth auch seine Schrift nur tiefes und anhaltendes Nachdenken: dieselbe ist vielmehr von der ersten bis zur letzten Seite eine bloße Sammlung von Gelegenheitseinfällen, die sich als solche sehr oft widersprechen und meist durch eine derartige Plattheit und Trivialität auszeichnen, daß Hettners Wort noch als sehr milde und höflich gelten kann, der das Gervinussche Werk als einen „geistlosen Absud alten Kohles" bezeichnete.

Ist aus allen diesen Gründen die Beschäftigung mit Gervinus schon höchst unerfreulich, so wird dieselbe einem geradezu zur Qual durch das vordringlich-eitle Wesen des Schriftstellers, das aus jeder Zeile spricht: für diesen ist Shakespeare ja nicht um seiner selbst willen wichtig, sondern nur, weil er Gelegenheit gibt, den eigenen überlegenen Geist in allem seinem Glanze zu zeigen. Man begreift wohl, daß Ger-

vinus sich so gerne in die Betrachtung Shakespeares, des Dichters „mit der Myriade Seelen", wie Coleridge ihn nannte, versenkte — spiegelte ihm doch jede dieser zehntausend Seelen das Bild des großen Gervinus verklärend wieder.

Es ist wahrlich keine Anmaßung und Ueberhebung, wenn diese Ansichten hier so unumwunden ausgesprochen werden. Gervinus hat es selber oft und energisch genug ausgesprochen, daß ein durch Tradition geweihter Ruhm den Späterkommenden nicht von einer berechtigten Kritik abschrecken dürfe, und er hat es weniger als ein anderer verdient, das Vorrecht einer besonderen Ausnahmestellung zu genießen. Auch ist es mit der größten Bescheidenheit vereinbar, wenn man von einer Sache, mit der man sich lange und eingehend beschäftigt hat, nur etwas mehr wissen will als Jemand, der auch gar nichts davon versteht. Und selbst wenn es unbescheiden wäre, so gibt es Fälle, wo Gerechtigkeit und Wahrheitsliebe einen zwingen, sich getrost dem Vorwurfe mangelnder Bescheidenheit auszusetzen. Wäre Gervinus' „Shakespeare" schon historisch geworden und füllte nur noch einen Platz in unseren Bibliotheken, allenfalls auch noch in der Geschichte der Aesthetik und Shakespeareforschung aus, so könnte man ihm den großen Erfolg, den er bei seinem Erscheinen gefunden, von Herzen gönnen und im Uebrigen ruhig an ihm vorübergehen. Wir beneiden im voraus unsere Nachfolger, welche in dieser glücklichen Lage sein werden. Allein der irrthumreichste unter allen unsern Shakespeareforschern herrscht noch immer als eine tonangebende Größe, und seine Grundgedanken klingen einem von allen Seiten entgegen. Und diese schmähliche Verehrung eines einmal zur Herrschaft gelangten Irrthums sollte man dulden, schweigend das schreiende Unrecht gutheißen, das man damit gegen manchen des höchsten Lobes würdigen Forscher begeht, der durch einen Gervinus im Dunkel gehalten wird? Wie kindlich ist es, wenn man mit nationalem Selbstgefühle betont, welche Triumphe Deutschland und die deutsche Wissenschaft mit Gervinus' „Shakespeare" feiere, da der große deutsche Litterarhistoriker tiefer in den Geist Shakespeares eingedrungen sei als einer der Landsleute des Dichters! Nein, wem in Wahrheit die Ehre deutscher Wissenschaft am Herzen liegt, der kann nur mit Scham, Schmerz und Entrüstung darauf hinblicken, daß in dem Vaterlande Herders und Schillers, nicht fünfzig Jahre nach dem Tode dieser Männer, eine Erscheinung wie der „Shakespeare" von Gervinus möglich war, und nicht nur möglich war, sondern auch Beifall und Anerkennung erlangen konnte und erlangen konnte unter der überwiegenden Zustimmung der wissenschaftlichen Kreise. Wohl gebührt Deutschland der Ruhm, von den Klassikern an bis zu Otto Ludwig und Klein so Bedeutendes für die Erkenntniß der Kunstgesetze Shakespeares ge-

leiſtet zu haben, daß die Leiſtungen der Engländer, ſoweit wir ſie zu überſchauen vermögen, dagegen erheblich zurückſtehen. Allein wie käme Gervinus in eine ſo erlauchte Geſellſchaft, welche die klangvollſten Namen unſerer Litteratur zählt? Nur in einem Sinne kann das Gervinusſche Werk eine dauernde Bedeutung für ſich in Anſpruch nehmen — als hiſtoriſches Denkmal, welches über den Stand des poetiſchen und litterarhiſtoriſchen Verſtändniſſes in Deutſchland in einer gewiſſen Epoche Zeugniß ablegt. Ein ſpäteres Geſchlecht wird nur Gervinus' „Shakeſpeare" zur Hand zu nehmen brauchen, um zu ſehen, wie weit es um die Mitte und nach der Mitte dieſes Jahrhunderts mit dem gekommen war, was Leſſing und Herder ſo glorreich begonnen hatten. Wahrlich, wenn bei uns in Litteraturgeſchichte und Poetik die Forderungen an Wiſſenſchaftlichkeit ſo niedrig geſtellt wurden, daß ein ſo ſeichtes Machwerk wie der „Shakeſpeare" von Gervinus den Anſpruch, eine wiſſenſchaftliche Leiſtung darzuſtellen, erheben und Jahrzehnte hindurch behaupten konnte, ſo hat man allen Grund, auf die Fortſchritte zu pochen, welche dieſe Disziplinen ſeit fünfzig Jahren in Deutſchland gemacht haben, und ſie den Ausländern mit Selbſtgefälligkeit vorzurücken!

Der Deutſche, der es gegenwärtig unternimmt, eine beſtimmte Seite des künſtleriſchen Schaffens von Shakeſpeare darzuſtellen, iſt in einer wenig beneidenswerthen Lage. Keine der Illuſionen, in die ſich ſonſt ein Schriftſteller einwiegt, kann und darf er hegen. Ja, er muß ſich ſagen, daß der äußere Erfolg, den er vielleicht erzielen kann, eher gegen als für ſeine Leiſtung ſpricht. Denn die Anerkennung und der Ruhm, der durch Arbeiten dieſer Art zu erlangen iſt, iſt durch Gervinus ſo gründlich in Mißkredit gerathen, zu einem ſo werthloſen und verächtlichen, ja bedenklichen Dinge geworden, daß heute ein ſelbſt für einen Gelehrten ungewöhnlich hoher Grad von Eitelkeit dazu gehörte, es nicht zu verſchmähen.

Wir bemerken ausdrücklich, daß die vorſtehenden Bemerkungen nur der Leiſtung des Aeſthetikers Gervinus gelten, als welche der „Shakeſpeare" der „Geſchichte der deutſchen Dichtung" als einer litterarhiſtoriſchen Leiſtung entgegengeſetzt wurde. Für dies letztere Werk hegt dagegen der Verfaſſer die hohe Verehrung, die ihm allgemein gezollt wird. Zwar hegt er dieſe Verehrung mehr nur auf Treu und Glauben hin, denn er hat bis jetzt einen Anlaß zu nachhaltiger und eingehender Beſchäftigung mit der „Geſchichte der deutſchen Dichtung" nicht gehabt, auch hat er einen ſolchen Anlaß, wie er geſtehen will, eher gemieden als geſucht. Fühlt er ſich doch ohnedies ſchon unglücklich genug, daß er die hohe Meinung von dem Aeſthetiker Gervinus nicht theilen kann; wie groß würde erſt ſein Schmerz ſein, wenn er nun auch in ſeiner Anſicht über den Litterarhiſtoriker Gervinus von ſo vielen Zeit- und Fachgenoſſen abweichen müßte!

III. Ueber Heinrich Percy.

(Zu Seite 256.)

Der Heißsporn, dieser liebenswürdige Brausekopf, dessen einseitig beschränkte Natur der Dichter mit überlegener Ironie geschildert hat, erfreut sich der besonderen Gunst zweier Litterarhistoriker, Hazlitts und Gervinus'. Für Gervinus ist bekanntlich Shakespeare eine große Kinderfibel, aus der das unmündige Deutschland das politische ABC lernen sollte. Der Schulmeister, der diesen Elementarunterricht mit aller Wichtigkeit leitete, war in seinen Gegenstand selber so tief eingedrungen, daß er als Resultat seiner Studien verkünden konnte, der Heißsporn sei „das Urbild aller echten und ganzen Männlichkeit und der handelnden Natur, die den Mann erst zum Manne macht". Es hat an und für sich schon ein gewisses Interesse, einmal kennen zu lernen, was einem Schriftsteller von Gervinus' Ansehen, und weiterhin, nach dem Beifall zu urtheilen, den derselbe fand, einem weiten Kreise des deutschen Volkes als Mannesideal erschien, auch kann es nur von Nutzen sein, wenn man gelegentlich seine Blicke richtet auf solche „Urbilder aller echten und ganzen Männlichkeit und der handelnden Natur, welche den Mann erst zum Mann macht": daher mögen hier etliche Bemerkungen über Heinrich Percy verstattet sein.

In „Richard II." tritt der ritterliche Jüngling schon ziemlich hervor und nimmt eine Stellung ein, die weit über seine Jahre ist. In der Eröffnungsszene des ersten Theiles von „Heinrich IV." steht im Vordergrunde der glänzende Sieg, den Percy soeben bei Holmedon über den Schotten Douglas davongetragen. Der König stimmt selber in das Lob des jungen Helden lebhaft ein und erklärt, daß er, wenn er an seinen eigenen Sohn denke, nur mit Neid auf Lord Northumberland blicken könne, dem ein so wohlgerathener Sohn geworden sei,

„Ein Sohn, den Ehre stets im Munde führt;
Der Stämme gradester im ganzen Wald;
Des holden Glückes Liebling und sein Stolz." (I, 1, 81 ff.)

Zugleich erfahren wir auch hier, daß der Heißsporn — vermuthlich auf Anstiften seines Oheims Worcester — die gefangenen Schotten nur unter der Bedingung herausgeben wolle, daß man seinen in Gefangenschaft gerathenen Schwager Mortimer auslöse, und daß er deshalb zur Verantwortung vorgefordert worden sei. Der König, dem es darum zu thun ist, sich seiner trotzigen Vasallen, vor allem der übermüthigen Percys, zu entledigen, fordert, als Heinrich Percy vor ihm erschienen, ihm die Gefangenen ab und kleidet seinen Befehl in eine so schneidende

und verletzende Form, daß jener, der unverkennbar sich gerne fügen würde, nun nicht mehr nachgeben kann, ohne eine empfindliche Demüthigung zu erleiden. Der König nennt Mortimer einen Verräther, der sich gern habe gefangen nehmen lassen, und verweist es dem Heißsporn mit bittern Worten, daß er für jenen eintritt:

„Schämst du dich nicht? Ich rath' Euch, daß ich nie
Von Mortimer Euch ferner reden höre.
Schickt die Gefangnen mir aufs schleunigste,
Sonst sollt Ihr hören solchermaßen von mir,
Daß es Euch nicht behagt. — Mylord Northumberland,
Ihr seid von uns sammt Eurem Sohn beurlaubt. —
Schickt die Gefangnen, sonst sollt Ihr's noch hören." (I, 3, 118 ff.)

Mit beispielloser Heftigkeit braust nun der Zorn des jungen Percy auf. Der eine Gedanke beherrscht ihn völlig, daß man ihm eine unerträgliche Zumuthung gestellt habe, und er kann sich nicht von demselben losmachen. So ruft er denn dem eben weggegangenen König nach:

„Und wenn der Teufel kommt und brüllt nach ihnen,
Schick' ich sie nicht: ich will gleich hinterdrein,
Und ihm das sagen, so mein Herz erleichtern
Und wär's auch mit Gefahr für meinen Kopf."

Wie Kloten klammert er sich an ein verhaßtes Wort fest und kommt immer wieder auf dasselbe zurück:

„Nicht von Mortimer!
Blitz! ich will von ihm reden; und ich will
Nicht selig werden, halt' ich's nicht mit ihm:
Ja, alle diese Adern will ich leeren,
Mein Herzblut tropfenweis' in Staub verschütten,
Um den zertretnen Mortimer zu heben
So hoch, wie diesen undankbaren König,
Den undankbaren, gift'gen Bolingbroke."

Mit Mühe beruhigt er sich so weit, um seinen Oheim Worcester zu Wort kommen zu lassen über die Schritte, die gegen den König zu thun seien. Es genügt, daß Worcesters erstes Wort die gefangenen Schotten seien, damit Percy sich mit der Wuth eines Stieres auf den kaum verlassenen Gedanken stürze und, ohne daß ihm jemand Einhalt zu bieten vermöchte, wild alles hervorstrudeln beginne, was in seiner erregten Seele kocht:

Worcester.
„Jene edlen Schotten,
Die Ihr gefangen —

Percy.
Die behalt' ich alle.
Bei Gott, er soll nicht einen Schotten haben;
Ja, hülf' ein Schott' ihm in den Himmel, doch nicht
Bei dieser Rechten, ich behalte sie.

Worceſter.

Geht doch
Nicht durch und habt ein Ohr für meinen Vorſchlag.
Behalten ſollt Ihr ſie.

Percy.

Gewiß, ich thu's;
Er ſprach, nicht löſen woll' er Mortimer,
Verbot zu reden mir von Mortimer;
Allein ich find' ihn, wo er ſchlafend liegt,
Und ruf ihm in die Ohren: „Mortimer!"
Ja,
Ich ſchaff' mir einen Staar, der nichts ſoll lernen
Zu ſchrein als „Mortimer", und geb' ihm den,
Um ſeinen Zorn ſtets rege zu erhalten.

Worceſter.

Hört, Neffe, nur ein Wort!

Percy.

Hier ſag' ich förmlich jedem Streben ab,
Als dieſen Bolingbroke recht wund zu kneifen
Und jenen Schwadronirer Prinz von Wales.
Dächt' ich nicht, daß ſein Vater ihn nicht liebt,
Und gerne ſäh', wenn er ein Unglück nähme,
Ich wollt' ihn mit 'nem Kruge Bier vergiften."

Umſonſt iſt alles Zureden und Beſchwichtigen. Wie beſtimmte Uhrwerke, deren Mechanismus zu ſpielen angefangen, nicht eher zum Stillſtand zu bringen ſind, als bis ſie abgelaufen ſind, ſo muß man auch die Zornesergüſſe des Heißſporns an ſich vorüberrauſchen laſſen und geduldig abwarten, bis ſie zu Ende ſind. Wir geben noch einige Stellen aus dieſer Szene wieder, weil ſie ſo ungemein bezeichnend ſind:

Worceſter.

„Lebt wohl denn, Neffe! Ich will mit Euch ſprechen!
Wenn Ihr zum Hören aufgelegter ſeid.

Northumberland.

Ei, welch ein bremsgeſtochner jäher Thor
Biſt du, in dieſe Weiberwuth zu fallen,
Dein Ohr nur deiner eignen Zunge feſſelnd.

Percy.

Ja, ſeht, mich peitſcht's mit Ruthen, brennt's wie Neſſeln
Und ſticht's wie Ameishaufen, hör' ich nur
Von dieſem ſchnöden Staatsmann Bolingbroke.
Zu Richards Zeit — wie nennt Ihr doch den Ort?
Der Teufel hol's! — er liegt in Gloſterſhire,
Wo der verrückte Herzog lag, ſein Oheim,
Sein Oheim York; wo ich zuerſt mein Knie
Dem Fürſt des Lächelns bog, dem Bolingbroke,
Gotts Blut! —
Als Ihr und er von Ravenſpurg zurückkamt.

Percy emporzuheben! — und dann durch den Beweis von seiner geringen Fähigkeit, der Absicht des Dichters gerechtzuwerden, den er damit liefert. Nützlich kann ein Mann wie Heinrich Percy sich nur dann erweisen, wenn er von einem überlegenen Geiste zu bestimmten Aufgaben verwandt wird. Ja, bei aller Hochachtung vor seinem Muth und seinen glänzenden militärischen Leistungen muß man selbst an seiner Anlage zum großen Feldherrn zweifeln, denn einen solchen darf die Erregung der Schlacht nie so bemeistern, daß er die zur Beurtheilung der Wechselfälle des Kampfes nöthige Kaltblütigkeit verliert. Gervinus scheint ein Handeln schon dann für vollwichtig anzusehen, wenn es nur kraftvoll und ungestüm ist, möchte es auch im Uebrigen stegreifartig und abrupt sein. Allein ein solches Handeln macht ebensowenig den echten Mann aus, als das rasche, heftige und einschneidende Aburtheilen, welches allenfalls ausreicht, um Schuljungen zu imponiren, den großen Kritiker erkennen läßt. Von einem Manne verlangen wir zielbewußtes, planvolles und nachhaltiges Handeln, wie wir es nie bei Percy finden. Seiner Rebellion haftet etwas von einem Ritterstreiche an: es ist in der That dem Heißsporn bei ihr vor allem darum zu thun, die verletzte Ritterehre durch die Züchtigung des Beleidigers herzustellen. Von einem großen Ziel, einem bedeutenden Gegenstand, für dessen Erreichung der Mann seine ganze Kraft einsetzt, kann gar nicht gesprochen werden: noch in letzter Stunde kommt eine gütige Vereinigung mit dem König ernstlich in Frage. Sicherlich ist die Gefahr Heinrichs V. bei Azincourt um nichts geringer als die Percys bei Shrewsbury, und diese Gefahr findet in ihm mindestens einen ebenso großen Helden. Aber König Heinrich überragt den bloßen glänzenden Ritter, als welchen sich der Heißsporn uns immer zeigt, durch sein stetes Wollen und seine gehaltene, männliche Ruhe hoch.[1] Der Grund, weshalb er kämpft, ist so gewichtig, daß ein friedliches Begleichen gänzlich ausgeschlossen ist. Heinrich erweist sich auch darin als die gehaltvollere Natur, daß die heranrückende große Entscheidung ihn feierlich und ernst

[1] Wir wissen nicht, ob man schon darauf hingewiesen hat, daß sich die herben, aber männlichen Züge Heinrichs von Monmouth theilweise bei Troilus wiederfinden. Auch Troilus hat eine Kontrastfigur in Hektor neben sich, welcher eine andere Seite des Ritterthums als Percy, das Liebenswürdige, Großherzige und Edelmüthige, das sogenannte „Ritterliche", vertritt, und Shakespeare nimmt ebenso entschieden für Troilus und gegen Hektor, wie für Heinrich von Monmouth und gegen Heinrich Percy Partei. In allen Fällen, wo Troilus' Anschauungen denen Hektors zuwiderlaufen, begegnen sie sich in auffallender Weise mit solchen Heinrichs, wie wir ihn besonders als Monarchen und im Felde kennen lernen. Gewiß ist Hektor sehr edel gehalten; indessen steht dem Shakespeareschen Mannesideal Troilus weit näher als der Hektor in „Troilus und Kreisida". — Es ist wohl nicht übereilt geschlossen, wenn man behauptet, die Art, wie Shakespeare in Heinrich Percy und Hektor zwei hervorragende Vertreter des Ritterthums geschildert hat, lasse erkennen, daß er von Rittern und Ritterthum sehr gering gedacht habe.

Worceſter verweiſt ihm ſcharf ſeine Unart und kennzeichnet ſie in nicht ſehr ſchmeichelhafter Weiſe:

„Fürwahr, Mylord, Ihr ſeid zu tadelſüchtig;
Ihr müßt durchaus den Fehl verbeſſern lernen;
Zeigt es ſchon manchmal Größe, Muth und Blut —
Was doch die höchſte Zier, die's Euch gewährt —
So offenbart es manchmal rauhen Zorn,
An Sitten Mangel und an Mäßigung,
Stolz, Hochmuth, Meinung von ſich ſelbſt, und Hohn,
Wovon, an einem edlen Manne haftend,
Das Kleinſte ihm der Menſchen Herz verliert,
An aller Gaben Schönheit einen Fleck
Zurückläßt und ſie um ihr Lob betrügt." (III, 1, 177 ff.)

In der Rechthaberei des Heißſporns ſteckt ein gut Theil jugendlicher Unreife, welche ſich nicht die Mühe nimmt, die Dinge ernſt zu prüfen, ehe ſie ein Urtheil über dieſelben fällt, mehr aber noch von dem Eigenſinn und der Launenhaftigkeit des verwöhnten Kindes, welches, weil es zu viel und oft am unrechten Orte gelobt wurde, ſich alles erlauben zu können glaubt.

Es wäre jedoch unbillig, zu leugnen, daß der Heißſporn eine glänzende und ſympathiſche Geſtalt iſt, welche ein feuriger Muth, ſtolze Ehrbegierde und ein offenes, biederes Naturell zieren. Von dieſer Seite zeigt uns Shakeſpeare den Helden vor und in der Schlacht bei Shrewsbury. Das Ausbleiben ſeines Vaters mit den verſprochenen Truppen, welches zuerſt ſeine Stimmung herabdrückt, läßt ihm nachher einen Angriff um ſo lockender erſcheinen, weil dieſer jetzt größere Ehre in Ausſicht ſtellt und eine höhere Meinung von der Sache der Rebellen erwecken kann. Bei dem Gedanken an die Schlacht wallt ſein Blut, und er kann ſeine Sehnſucht kaum bemeiſtern, ſich in ſie hineinzuſtürzen. Daher beſchließt er trotz des Abrathens erfahrener Freunde, zur Nachtzeit mit zum Theil unausgeruhten Truppen den weit überlegenen Feind anzugreifen. Für einen Mann ſeines Schlages iſt die Aufregung der Feldſchlacht ein Rauſch, den er mit vollen Zügen koſtet: daher wird er in das wildeſte Kampfgewühl hineinſtürmen und ſich den Gegner ausſuchen, welchen er unter allen am höchſten ſtellt. Es iſt dies Heinrich von Monmouth, der Prinz von Wales, von deſſen Arm ihm zu fallen beſtimmt iſt.

Trotz aller beſtechenden Eigenſchaften iſt Heinrich Percy doch immer nur eine ritterliche Erſcheinung, der es an Tiefe und wirklicher Bedeutung gebricht. Wer in dem Heißſporn „das Urbild aller echten und ganzen Männlichkeit und der handelnden Natur" ſehen will, ſtellt ſich in doppelter Weiſe bloß — einmal durch das Eingeſtändniß, wie gar niedrig ſein Mannesideal gegriffen iſt — nach Gervinus müßte es ſogar einem Dichter ſchwer fallen, einen andern Charakter über den

Percy emporzuheben! — und dann durch den Beweis von ſeiner geringen Fähigkeit, der Abſicht des Dichters gerechtzuwerden, den er damit liefert. Nützlich kann ein Mann wie Heinrich Percy ſich nur dann erweiſen, wenn er von einem überlegenen Geiſte zu beſtimmten Aufgaben verwandt wird. Ja, bei aller Hochachtung vor ſeinem Muth und ſeinen glänzenden militäriſchen Leiſtungen muß man ſelbſt an ſeiner Anlage zum großen Feldherrn zweifeln, denn einen ſolchen darf die Erregung der Schlacht nie ſo bemeiſtern, daß er die zur Beurtheilung der Wechſelfälle des Kampfes nöthige Kaltblütigkeit verliert. Gervinus ſcheint ein Handeln ſchon dann für vollwichtig anzuſehen, wenn es nur kraftvoll und ungeſtüm iſt, möchte es auch im Uebrigen ſtegreifartig und abrupt ſein. Allein ein ſolches Handeln macht ebenſowenig den echten Mann aus, als das raſche, heftige und einſchneidende Aburtheilen, welches allenfalls ausreicht, um Schuljungen zu imponiren, den großen Kritiker erkennen läßt. Von einem Manne verlangen wir zielbewußtes, planvolles und nachhaltiges Handeln, wie wir es nie bei Percy finden. Seiner Rebellion haftet etwas von einem Ritterſtreiche an: es iſt in der That dem Heißſporn bei ihr vor allem darum zu thun, die verletzte Ritterehre durch die Züchtigung des Beleidigers herzuſtellen. Von einem großen Ziel, einem bedeutenden Gegenſtand, für deſſen Erreichung der Mann ſeine ganze Kraft einſetzt, kann gar nicht geſprochen werden: noch in letzter Stunde kommt eine gütige Vereinigung mit dem König ernſtlich in Frage. Sicherlich iſt die Gefahr Heinrichs V. bei Azincourt um nichts geringer als die Percys bei Shrewsbury, und dieſe Gefahr findet in ihm mindeſtens einen ebenſo großen Helden. Aber König Heinrich überragt den bloßen glänzenden Ritter, als welchen ſich der Heißſporn uns immer zeigt, durch ſein ſtetes Wollen und ſeine gehaltene, männliche Ruhe hoch.[1] Der Grund, weshalb er kämpft, iſt ſo gewichtig, daß ein friedliches Begleichen gänzlich ausgeſchloſſen iſt. Heinrich erweiſt ſich auch darin als die gehaltvollere Natur, daß die heranrückende große Entſcheidung ihn feierlich und ernſt

[1] Wir wiſſen nicht, ob man ſchon darauf hingewieſen hat, daß ſich die herben, aber männlichen Züge Heinrichs von Monmouth theilweiſe bei Troilus wiederfinden. Auch Troilus hat eine Kontraſtfigur in Hektor neben ſich, welcher eine andere Seite des Ritterthums als Percy, das Liebenswürdige, Großherzige und Edelmüthige, das ſogenannte „Ritterliche", vertritt, und Shakeſpeare nimmt ebenſo entſchieden für Troilus und gegen Hektor, wie für Heinrich von Monmouth und gegen Heinrich Percy Partei. In allen Fällen, wo Troilus' Anſchauungen denen Hektors zuwiderlaufen, begegnen ſie ſich in auffallender Weiſe mit ſolchen Heinrichs, wie wir ihn beſonders als Monarchen und im Felde kennen lernen. Gewiß iſt Hektor ſehr edel gehalten; indeſſen ſteht dem Shakeſpeareſchen Mannesideal Troilus weit näher als der Hektor in „Troilus und Kreiſida". — Es iſt wohl nicht übereilt geſchloſſen, wenn man behauptet, die Art, wie Shakeſpeare in Heinrich Percy und Hektor zwei hervorragende Vertreter des Ritterthums geſchildert hat, laſſe erkennen, daß er von Rittern und Ritterthum ſehr gering gedacht habe.

ſtimmt, ohne darum ſeinen freudigen Muth zu trüben oder die Feſtigkeit ſeines Entſchluſſes zu erſchüttern, während der Heißſporn in der bevorſtehenden Schlacht nur die Luſt des aufregenden Waffenſpiels ſieht. Die äußere Ehre iſt das Lebenselement Heinrich Percys. Er verdient ſie wohl in reichem Maße, aber er vermöchte auch ohne ſie nicht zu beſtehen. Dem Prinzen Heinrich liegt dagegen an dem äußeren Scheine nichts. Er trägt geduldig die allgemeine Verachtung in dem Bewußtſein, daß er denen gewachſen oder überlegen iſt, welche man ihm als Muſter aufſtellt. Er gönnt Heinrich Percy ſeinen Ruhm, und als er ihn beſiegt hat, genügt es ihm, die That *gethan* zu haben. Die *Ehre* ſeines Sieges mag getroſt ein Falſtaff ernten. Heinrich Percy mit ſeinen knabenhaften Unarten und ſeinem geſpreizten ritterlichen Selbſtgefühl hat einen gewiſſen renommiſtiſchen Anſtrich, der den ſchlichten Heinz abſtößt und ſeinen gutmüthigen Spott veranlaßt. „Ich bin, läßt der Dichter den Prinzen ſagen, noch nicht ſo geſinnt wie Percy, der Heißſporn des Nordens, der euch ſechs bis ſieben Dutzend Schotten zum Frühſtück umbringt, ſich die Hände wäſcht und zu ſeiner Frau ſagt: ‚Pfui über dies ſtille Leben! Ich muß zu thun haben.‘ — ‚O mein Herzens-Heinrich, ſagt ſie, wie viel haſt du heute umgebracht?‘ — ‚Gebt meinem Rappen zu ſaufen,‘ ſagt er, und eine Stunde darauf antwortet er: ‚Ein Stücker vierzehn; Bagatell, Bagatell!‘“ (1. Th. II, 4, 113 ff.)[1]

Percy iſt auch nicht einmal eine große Natur. Mit dem Inſtinkt des Neides ahnt er — und er allein — in Heinrich von Monmouth den ihn überragenden Nebenbuhler und haßt ihn glühend, während jener ſich darin auch als der größere Menſch zeigt, daß er Percy immer gerecht wird und nie eine mißgünſtige Regung gegen ihn empfindet, trotzdem dieſer doch in der Schätzung der Welt ſo viel vor ihm voraus hat. Dieſe gegenſeitige, mehr gefühlte als ausgeſprochene Nebenbuhlerſchaft, deren erſte Aeußerung man wohl in „Richard II.“

[1] So deutlich aus dieſen Worten die Ironie herausklingt, ſo war ſie für Gervinus doch nicht deutlich genug. Er findet nämlich hier die Andeutung, daß Percys Beiſpiel an Heinrich nicht verloren ſein ſolle, denn wenn er *noch nicht* in der Stimmung des Heißſporns ſei, ſo könne er noch einmal in dieſe Stimmung kommen!

In Shakeſpeares Augen ſtand die wahre Größe nur um ſo höher, wenn ſie zugleich einfach und beſcheiden war: dafür iſt die Geſtalt Heinrichs von Monmouth in „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“ ein redender Beweis. Nach Gervinus verlangt dagegen die Würde des Fürſten, daß dieſer ſich ſchon ſchäme, wenn ſich nur ſein Durſt oder Hunger einmal auf etwas richtet, das nicht ſeiner fürſtlichen Stellung gemäß iſt. Er ſpricht davon, daß Einzelnes in der Szene 2. Th. II, 4 den ſpäteren Umſchwung in den Geſinnungen des Prinzen ankündige, und bemerkt hierbei unter Anderem: „Er macht ſich noch mit ſeinen lockeren Genoſſen gemein wie früher; er hat noch ſeine Gelüſte nach Dünnbier, wie er es in dieſer Genoſſenſchaft zu trinken gewohnt war. *Aber hier zum erſtenmal ſchämt er ſich dieſer beſcheidenen Liebhaberei*“ u. ſ. w.

(V, 2, 16 ff.) ſuchen darf, verleitet den Percy zu dem vorhin angeführten Worte, daß er im Stande wäre, den Prinzen mit einem Kruge Bier zu vergiften. Verrätheriſch iſt es auch noch, wenn er ſpäter — vor der Schlacht von Shrewsbury — mit haſtiger Neugier, unter Uebergehung wichtigerer Sachen, ſich nach dem Prinzen erkundigt (IV, 1, 94 ff.) und dann, als er hört, daß dieſer ihn herausgefordert, mit einer Ungeduld, als ob er die Antwort nicht abwarten könnte, fragt, in welchem Tone dieſe Forderung geſtellt worden ſei:

„Sagt mir, ſagt mir,
Wie klang ſein Antrag? Schien er voll Verachtung?“ (V, 2, 50 f.)

Der Heißſporn bekommt beide Male Bitteres zu hören. Es iſt ihm unerträglich, als man ihm Heinrichs Meiſterſchaft im Tummeln des Roſſes preiſt:

„Genug, genug! Mehr wie die Sonn' im März
Wirkt fieberhaft dies Preiſen.“ (IV, 1, 111 f.)

Noch mehr ſteigert ſich aber ſein Verdruß, als Vernon gar ſagt, daß, wenn der Prinz dieſen Tag überlebe, England noch nie ſo ſüße Hoffnung gehabt habe (V, 3, 70 ff.).

Gervinus denkt, wie im Allgemeinen, ſo auch in einer beſtimmten Hinſicht von Heinrich Percy zu hoch, dem er allzu edle Beweggründe für die Empörung leiht. „Die Percys, ſagt er in ſeinem Paneghrikus, denken mit Reue an die Kränkung Richards zurück, der Welt Zunge ſtraft ſie um die alte Unthat, und der junge Held insbeſondere wünſcht dieſen Fleck von der Ehre des Hauſes abzuwaſchen. Es dünkt ihm unleidlich, jene Schmach zu tragen und *ſich von dem abſchütteln und wegwerfen zu laſſen, für den ſie die Schande auf ſich genommen*.“ Daß nur dies Letztere wirklicher Grund, alles Andere bloßer Vorwand geweſen iſt, wurde von uns früher nachgewieſen. Wie ſtimmt es auch zu Gervinus' Auffaſſung, daß Percy die Aufforderung König Heinrichs, ſich zu unterwerfen, in Erwägung ziehen will, ſtatt ſie, wenn er für Recht und Ehre focht, entrüſtet zurückzuweiſen (IV, 3, 107 ff.)? Sein Oheim Worceſter verhehlt ihm ſogar das gütige Anerbieten des Königs, weil er befürchtet, wenn Percy es wüßte, daß er wieder zu jenem zurückkehren würde (V, 2, 1 ff.).

Gervinus bezieht ſich zum Schluſſe ſeiner Erörterungen über Percy auf *Hazlitt*, der nicht böſe geweſen wäre, wenn Northumberland zeitig gekommen und die Schlacht bei Shrewsbury günſtig für Percy entſchieden hätte, und ſagt dann: „So wird jeder in jungen Jahren empfinden; ich weiß mich ſehr wohl der Zeit zu erinnern, wo ich dasſelbe geſagt hätte.“ Nein, um ſo zu empfinden, müßte man ebenſo grauſam wie Gervinus ſein. Welch größere Wohlthat kann denn einem Manne wie Percy erwieſen werden, als daß er in jungen Jahren

dahingerafft wird? Man laſſe nur den Heißſporn um zwanzig Jahre älter werden, und aus dem liebenswürdigen Jüngling wird ein unausſtehlicher, widerwärtiger Polterer von Mann, denn Percy hat nur Eigenſchaften des Jünglings, aber keine des Mannes.

Nach allem Bisherigen darf es uns bei Gervinus nicht wunder nehmen, wenn ihn die freiwillige Unterordnung des Douglas unter Percy zu der Bemerkung veranlaßt: „Er iſt der Sickingen in der Schule eines Hutten.“ Percy und Ulrich von Hutten! Fürwahr, beide ſind einander genau ebenſo ähnlich wie Douglas und Sickingen.[1]

IV. Zwei Aeußerungen von Gervinus: 1. über Shakeſpeareſche Böſewichte, vornehmlich über Jago und Richard den Dritten; 2. über den „Julius Cäſar“.

(Zu Seite 357.)

1. Die Stelle über Jago in Gervinus' „Shakeſpeare“, die wir im Auge haben, enthält, von dem Hauptpunkte ganz abgeſehen, ſo viel Falſches und Gedankenloſes, daß ſie ſelbſt bei Gervinus auffällt, wo doch an Falſchem und Gedankenloſem kein Mangel iſt. Wir geben ſie daher in der Hauptſache wieder:

„Die Bosheit des Charakters und ſeine dämoniſche Ueberlegenheit iſt hier [im Vergleich zu der Novelle] noch ungemein geſteigert; und es iſt darum gezweifelt worden, ob dieſer Charakter natürlich ſei, und ob ſich in ihm irgend die Spur von einer noch ſo ſchwachen Miſchung eines guten Elementes mit dem böſen verrathe. [Natürlich iſt alſo ein böſer Charakter nur, wenn demſelben etwas Gutes beigemiſcht iſt. Der gute Charakter wird alſo wohl, um natürlich zu ſein, auch einen

---

[1] Die folgende Bemerkung von Gervinus über Percy iſt zu auffallend, als daß wir ſie übergehen könnten: „In Ruhe, ſich ſelbſt überlaſſen, allein, iſt er lenkſam und nachgiebig wie ein Lamm.“ Armer Percy, der es ſich noch muß nachrühmen laſſen, daß er, wenn er allein iſt, ſeine Rechthaberei nicht geltend macht! Allerdings ſcheint aus dem folgenden Satze hervorzugehen, daß Gervinus, wenn er „allein“ ſagt, meint „unter vier Augen“. Er fährt nämlich fort: „Unter vier Augen mit Glendower läßt er ſich von ihm neun Stunden mit Teufelsnamen unterhalten, obgleich es ihm zum Ekel iſt.“ Man kann wirklich „unter vier Augen“ für „allein“ in den obigen Satz einſetzen, ohne daß der Sinn viel ſchlechter würde. Jener Satz zeigt ganz die Gervinusſche Eigenart: das unklar und falſch Gedachte — denn auch was Gervinus meint, iſt unrichtig — wird durch den unrichtigen Ausdruck wenn möglich noch falſcher und verkehrter.

kleinen Zusatz des Bösen nöthig haben?] Der Dichter selbst legt dem Leser diesen Gedanken in den Mund dort, wo Emilie ahnt, ein Erzverleumder habe den Othello, um sich ein Amt zu fischen, berückt, und wo Jago selbst erwidert: „solch einen Menschen gibt es nicht; es ist unmöglich!“ Allein Shakespeare hatte in Richard III. in seiner eigenen vaterländischen Geschichte das Bild eines Charakters gefunden, der wohl in Wirklichkeit unnatürlichere Thaten gethan, als Jago in der Dichtung. Die Möglichkeit einer solchen Menschengestalt durfte er demnach wohl annehmen! Aber seinen Richard selbst hatte der Dichter doch, wie wir fanden, mit Einem schwachen Faden wenigstens an die gute Seite der menschlichen Natur anzuknüpfen versucht, mit seinem Aberglauben und den unwillkürlichen Zuckungen seines Gewissens. [Richards Aberglaube, der demnach wohl gar zum Verdienste wird — schon dies hätte Gervinus müssen stutzig machen —, und die unwillkürlichen Zuckungen seines Gewissens sollen ihn mit der guten Seite der menschlichen Natur verknüpfen!] Nicht einmal solch ein Weniges hat er Jago gelassen. So sollte es scheinen. Vielleicht aber läßt sich bei näherem Nachsehen doch auch in ihm eine solche kleine Stelle entdecken, wo auch Er mit diesem Gewissen verwachsen ist, das er eine Schwachheit, oder wie Richard eine Erfindung nennen würde.“ Wenn irgendwo, so stehen in diesen drei Sätzen Gedanke und Ausdruck auf derselben Höhe! Gervinus hebt dann einen Zug hervor, der „eine Spur von Gewissen und einen kleinen Rest von Scheu doch auch in diesem Menschen zeige“: „Ueberall verräth er eine unwillkürliche Neigung, sich einzureden, daß er rechtfertigende Gründe für seine Rache habe, und daß seine Verleumdungen durch wirkliche Sünden wahr gemacht würden. Er möchte gern sein Gewissen selbst betrügen und möglichst schuldlos seine Schuld begehen, mit der er den Schein und das Wesen der Schuld auf die Unschuldigen wirft.“ — „Seine Schuld, mit der er das Wesen der Schuld auf die Unschuldigen wirft“! Jedoch es wäre kein Ende abzusehen, wenn man mit Gervinus über den Ausdruck rechten wollte.

Es ist völlig falsch, wenn Gervinus behauptet, daß Gewissensregungen — wir wollen den Aberglauben, den er daneben nennt, ruhig Aberglauben sein lassen — auf ein gutes Element in dem betreffenden Menschen zurückgingen. Sie beweisen vielmehr nur, daß derselbe ein Gewissen besitzt, weiß, was gut und böse, löblich und tadelnswerth ist. Aber das Gewissen dient nur dazu, die Handlungen zu beurtheilen, hat dagegen keinen unmittelbaren Einfluß darauf, daß sie gut oder böse seien. Es ist nun keineswegs selten, daß ein Mensch gut handelt, ohne doch ein eigentliches Gewissen zu haben. Gutgeartete

Kinder, viele Frauen — man denke nur an die Shakeſpeareſchen —, welche nur aus dem Triebe heraus gut handeln, werden darum, weil ſie gewiſſenlos ſind, nicht böſe — ihre guten Handlungen hören bloß auf ihr ſittliches Verdienſt zu ſein —, und ebenſowenig werden Jago und Richard darum weniger böſe, weil ſie von dem Baume der ſittlichen Erkenntniß gekoſtet haben. Gerade das Gegentheil iſt der Fall. Weil ſie mit Bewußtſein böſe handeln, ſind ſie weit ärgere Böſewichte als Jemand, der das Gleiche thäte wie ſie, aber in einer gewiſſen Unklarheit über gut und böſe befangen wäre. Hätten Jago und Richard nur darum als natürlich zu gelten, weil ſie ein Element des Guten enthielten, ſo ſtünde es ſchlimm um die Natürlichkeit dieſer Charaktere. Indeſſen iſt es völlig verkehrt, die Natürlichkeit des Charakters in eine Zuthat des guten Elementes zu dem böſen — und wohl auch des böſen zu dem guten — zu ſetzen. Natürlich iſt vielmehr ein Charakter dann, wenn jeder einzelne Zug und die Verbindung und Miſchung aller Züge derart iſt, daß ſie in der Wirklichkeit vorkommen kann. Das Vorhandenſein von durchaus guten und durchaus böſen Menſchen leugnen zu wollen, iſt eine Sache, die Niemand verboten werden kann. Nur ſteht es außer allem Zweifel, daß man ſich dafür nicht auf Shakeſpeare berufen kann. — Der Leſer verzeihe, daß wir ihn mit dieſen ſelbſtverſtändlichen Dingen behelligten: ſobald man ſich mit Gervinus einläßt, iſt man genöthigt, auf ein ſo niedriges Niveau herabzuſteigen, daß Autor und Leſer in Verlegenheit gerathen müßten, wollten ſie einander ins Auge ſchauen.

Doch nun zur Hauptſache. Gervinus ſagt alſo, Shakeſpeare habe die Möglichkeit einer Geſtalt wie Jago annehmen dürfen, weil die Geſchichte ſeines Landes ihm das Bild eines gleich verbrecheriſchen Charakters dargeboten habe. Dieſelbe Anſicht ſprach er ſchon einmal bei Gelegenheit Richards III. aus: „Ohne eine ſolche Geſtalt in den beglaubigten Büchern der Geſchichte gefunden zu haben, hätte Shakeſpeare vielleicht nicht gewagt weder ſie ſelbſt, noch ſpäter ſeinen Edmund und Jago zu ſchildern.“ Woher weiß denn Gervinus, daß Shakeſpeare es wahrſcheinlich nur deshalb gewagt, ſonſt aber wohl unterlaſſen, hätte? Shakeſpeare war auch der Mann, welcher nur Geſtalten ſchilderte, welche ſich durch äußere Zeugniſſe beglaubigen ließen! Wußte er auch für Oberon und Titania, für Puck und Ariel ein geſchichtliches Urbild, das in der Wirklichkeit wunderbarere Dinge gethan als das entſprechende Phantaſieweſen in der Dichtung? Durfte er nur deshalb die Möglichkeit ſolcher Geſtalten annehmen und ſie darſtellen, während er, ohne eine gut bezeugte Ueberlieferung zur Seite zu haben, vielleicht nicht gewagt hätte, eine von dieſen Geſtalten, geſchweige gar ſie alle

zu ſchildern? Wer ſollte es für möglich halten? Auf etwas Aehnliches läuft die Anſicht von Gervinus hinaus. Man lieſt nämlich in den Bemerkungen über den „Sommernachtstraum", daß der Dichter, „ſelbſt wo der Flug ſeiner Einbildungskraft am freieſten erſcheine, den Boden der Wirklichkeit nicht verlaſſe". Auch für die Elfenwelt im „Sommernachtstraum" ſoll Shakeſpeare Urbilder zwar nicht in geſchichtlichen Perſonen, wohl aber in Weſen der Wirklichkeit vor Augen gehabt haben, und dem Scharfſinn von Gervinus war es vorbehalten, dieſe Urbilder zu entdecken. Es ſind — wer würde es rathen? — eine gewiſſe Klaſſe von Frauen:

„Wir Menſchen [dieſer Ausdruck iſt hier in einer Weite genommen, daß er ſowohl Gervinus als auch Shakeſpeare einbegreift]; — wir Menſchen vermögen nichts aus dem reichſten Schatze der Phantaſie herauszubilden, was wir nicht wirklichen menſchlichen Verhältniſſen und Eigenſchaften abgelauſcht hätten. [Die allbekannten Verſe aus dem „Sommernachtstraum" beweiſen ſchlagend die Geltung dieſes Satzes für den Dichter:

„Des Dichters Aug', in ſchönem Wahnſinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab;
Und wie die ſchwangre Phantaſie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Geſtaltet ſie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm feſten Wohnſitz." (V, 1, 12 ff.)]

So iſt es auch in dieſem Falle nicht ſchwer [als ob für Gervinus etwas ſchwer wäre!], in der Geſellſchaft die Typen der menſchlichen Natur zu finden, die Shakeſpeare zum Urbilde für ſeine Elfen vorzüglich tauglich erachtet hat. Es gibt, namentlich unter den Frauen der mittleren und oberen Stände, ſolche Weſen, die höheren geiſtigen Bedürfniſſen nicht zugänglich ſind, die ihren Weg durch das Leben machen ohne ernſtere und tiefere Beziehung auf Grundſätze der Sittlichkeit oder Zwecke der Intellektualität, die dagegen für alles Schöne, Gefällige, Anmuthige eine entſchiedene Neigung und Befähigung haben, ohne auch in dieſem Gebiete wieder zu höheren Erfindungen der Kunſt zu gelangen . . . Dieſe leichten, gefälligen, neckiſchen, ſylphidiſchen Naturen, die von Tag zu Tag leben und das geiſtige Bewußtſein von einem Geſammtzwecke des Lebens nicht kennen, deren Leben ein gaukelnder Traum voll einzelner Würze, voll Reiz und Zierde, nie ein Daſein von höherem Werthe ſein kann, hat ſich Shakeſpeare mit einzigem Takte als die Urbilder gewählt, mit deren feſten Zügen er ſeinen luftigen Elfen Geſtalt und Leben gab." Oberons Urbild irgend ein anmuthiges, gedankenlos durch das Leben hintändelndes Frauenzimmer! Wahrlich, wenn ein einziger Takt dazu gehörte, um nach ſolchen Urbildern eine Elfenwelt wie die Shakeſpeares im „Sommernachtstraum" zu ſchaffen,

so war kein geringerer Takt erforderlich, um mit solcher Sicherheit den Spuren des dichterischen Genius nachzugehen und diese Urbilder herauszufinden! — Man fragt sich erstaunt, wie es jemals möglich war, die entschieden männlichen Züge von Oberon zu verkennen, der weder in seinem Denken, noch in seinem Fühlen oder Wollen etwas von einem Weibe an sich hat. Der Wahrheit gemäß müssen wir jedoch zugestehen, daß die von Gervinus betonte Aehnlichkeit mit jenen Frauen in einem Zuge wenigstens vorhanden ist. Oberon hat keine ausgebildete philosophische Weltanschauung, er handelt nicht mit steter Rücksicht auf Grundsätze der Sittlichkeit, er meißelt und malt nicht, auch dichtet er keine Dramen oder Epen, ja er schreibt nicht einmal, wie so Mancher, der sich bei Zeiten aus dem hohen Meere der Poesie in den Hafen der Litteraturgeschichte gerettet, litterarhistorische oder ästhetische Untersuchungen — und stimmt Oberon in allen diesen Punkten nicht mit jenen von Gervinus so treffend charakterisirten „sylphidischen Naturen" überein?

Es würde unmöglich sein, um nochmals auf jene Bemerkungen über Richard und Jago zurückzukommen, alle Widersprüche hervorzuheben, in die sich Gervinus verwickelt. Lächerlich ist zunächst seine Werthschätzung der Geschichte als einer Quelle psychologischer Belehrung, denn Gervinus scheint die natürlichste Annahme die, Shakespeare habe die Kenntniß der Thatsache, daß es Menschen von der Bosheit eines Richard und Jago gebe, nicht der eigenen Beobachtung, sondern dem Studium der Geschichte und zwar der Betrachtung einer bestimmten geschichtlichen Person, des Richard Gloster in der Chronik Holinsheds, verdankt. Wie werthlos ist jedoch für den Psychologen das, was die Geschichte überliefert: die rohen Umrisse der Handlungen mit einer ungenügenden oder ganz fehlenden Motivirung, und wie könnte es sich an Bedeutung mit dem messen, was Jemand selber sehen und beobachten konnte! Der Psycholog — und Dichter wie Shakespeare sind geborene Psychologen — sieht in der ihn umgebenden Welt nicht nur die nackten Ergebnisse der Handlungen, sondern auch die unzähligen sie begleitenden kleinen Züge und charakteristischen Gesten, welche dem Menschen in der Erregung des Momentes entwischen und auf die innern Triebfedern der Handlungen oft ein sehr helles Licht werfen. So sammelt er sich einen Schatz von psychologischen Beobachtungen an, mit dem verglichen Alles, was er sich durch Lektüre hinzuerwerben kann, gering, ja verschwindend zu nennen ist. Man darf daher auch wohl annehmen, daß er seine allgemeinen Ansichten vom Menschen auf Grund des besten ihm zur Verfügung stehenden Materials bilden wird, also wohl auf Grund dessen, was er an Anderen und an sich selber beobachten konnte, nicht aber auf Grund der Lektüre populärer Geschichts-

bücher. Wie wenigstens die Dichter verfahren, läßt sich leicht entscheiden: man braucht sich bloß den Umstand gegenwärtig zu halten, daß sie auch da, wo sie Menschen aus andern Zeiten und mit andern Sitten schildern wollen, unwillkürlich immer die Menschen der eigenen Zeit darstellen. Was nun Shakespeares Bösewichte anbetrifft, so hängt ihre Möglichkeit aufs engste mit den allgemeinen psychologischen Anschauungen des Dichters zusammen, welche nirgends deutlicher als bei den Extremen des Bösen — und auch des Guten — in seinen Dramen zu Tage treten. Was soll man da nun zu der Behauptung sagen, Shakespeare habe die Möglichkeit dieser ganzen Klasse von Charakteren, der entschiedenen Bösewichte, vielleicht nur daher kennen lernen, daß sich ein einziges Exemplar dieser Gattung in den Geschichtsbüchern beschrieben gefunden habe? Man vergesse übrigens nicht, daß diese Geschichtsbücher — oder genauer: „die beglaubigten Bücher der Geschichte" — die Chronik Holinsheds sind, welche sich beiläufig in ihrer Darstellung Richards große Widersprüche zu Schulden kommen läßt. Wenn überhaupt hierüber eine Vermuthung aufgestellt werden mußte, so hätte es weit mehr für sich gehabt, anzunehmen, daß erst eigene Erfahrungen den Dichter zur Darstellung Richards angeregt, daß dieser also erst daran gegangen sei, seinen Richard Gloster zu gestalten, nachdem ihm manche an die Figur des geschichtlichen Richard erinnernde Züge an damals lebenden Menschen aufgefallen waren.

Es sei jedoch damit wie es wolle — Gervinus vergißt ganz und gar, daß die Gestalt Richards — des historischen sowohl wie des in dem Shakespeareschen Drama dargestellten — für die Möglichkeit des Shakespeareschen Jago gar nichts beweist. Denn der wichtigste Charakterzug Jagos, sein diabolischer Hang und seine Ränkesucht, ist in dieser Form eigentlich bei Richard nicht vorhanden. Ueberdies ist dieser Charakterzug in der Wirklichkeit so häufig — Gervinus scheint dies nicht zu wissen —, daß man gar nicht nöthig hat, seine Möglichkeit sich erst beglaubigen zu lassen. Wenn überhaupt etwas zu beglaubigen war, so war es dies, daß dieser Hang in einer solchen Stärke auftreten konnte, daß in einer Situation, die der Jagos in „Othello" entsprach, er ebensolche Handlungen wie im Drama zu veranlassen vermochte. Was beweist aber hierfür der Richard Holinsheds — oder auch der Shakespeares?

Das Bedenklichste bei der ganzen Sache ist aber dies. Gervinus begibt sich mit seinen Ausführungen auf ein Feld, wo es, ohne ausdrückliche Zeugnisse des Dichters, für den Kritiker unmöglich ist, etwas zu wissen, und wo er nur unter ganz besonders günstigen Verhältnissen, wie sie bei der Dürftigkeit der Lebensnachrichten über Shakespeare bei diesem niemals vorliegen, mit Wahrscheinlichkeit etwas vermuthen

kann. Welches, neben den allgemeinen Urſachen, die auf jeden ſeiner Zeit- und Landesgenoſſen wirkten, die individuellen Erfahrungen des Dichters — eigene Beobachtung, Hörenſagen und Lektüre — geweſen ſind, auf Grund deren der Dichter die Möglichkeit einer beſtimmten Geſtalt annahm, welches der äußere Anſtoß geweſen, durch den im Schoße der dichteriſchen Phantaſie eine beſtimmte Geſtalt empfangen wurde und zu einem lebensvollen Weſen erwuchs: darüber liegt ein Schleier gebreitet, den höchſtens kritiſcher Vorwitz kann heben wollen. Der echten Kritik fällt die Selbſtverleugnung nicht ſchwer, da nichts wiſſen zu wollen, wo ſie nichts wiſſen kann. Nichts iſt aber unleidlicher als die plump zufahrende Dreiſtigkeit von Gervinus, der ſich das Anſehen gibt, von allen dieſen Dingen gar Wichtiges vermelden zu können, während das, was er ſagt, aller Wahrſcheinlichkeit, ja beinahe der Möglichkeit zuwiderläuft. Und ſolche Behauptungen, die nicht einmal den Werth eines ernſt zu nehmenden und diskutirbaren Einfalles haben, werden als Ausflüſſe der höchſten äſthetiſchen Einſicht bewundert und dutzendmale — von Deutſchen und Ausländern[1] — ehrfurchtsvoll nachgeſprochen!

2. An die eben beſprochenen Anſchauungen erinnert es lebhaft, wenn Gervinus findet, Shakeſpeare habe — im Gegenſatz zu den Hiſtorien und anderen Dramen, in denen er ſehr frei mit dem überlieferten Stoff geſchaltet habe — im „Julius Cäſar" „ſeine Freiheit völlig beſchränkt, ſeine Eigenmacht gänzlich aufgegeben und den geſchichtlichen Text nur geradezu abgeſchrieben". Wir werden wohl an einem anderen Orte Gelegenheit haben, auf dieſe Bemerkungen über Shakeſpeares Verhältniß zu ſeinen Quellen zurückzukommen und einmal zu prüfen, was an dieſem Gerede ſtichhaltig iſt. Was alſo den „Julius Cäſar" angeht, ſo meint Gervinus, „nicht nur die geſchichtliche Handlung in ihrem allgemeinen Verlaufe, ſondern auch viele einzelne charakteriſirende Züge in Vorfällen und Reden" ſeien aus Plutarch entnommen, ja alles Weſentliche in unſerem Stücke ſei Plutarcheiſch. Dieſe Treue

[1] Z. B. von Mézières: «D'ailleurs la perversité d'Iago, quoique exceptionnelle, n'est ni impossible, ni même sans exemple. Shakespeare ne l'a introduite dans la fiction qu'après l'avoir trouvée dans l'histoire. Il ne prête à l'enseigne aucun crime dont n'ait été capable Richard III, l'assassin de son frère et de ses neveux. C'est même sans doute parce qu'il avait peint le premier caractère qu'il a crée le second.» («Shakespeare, ses œuvres et ses critiques», 3e éd. 1882, S. 353 f.) Mézières beklagt ſich bitter darüber, daß die deutſchen Shakeſpareforſcher — mit der einzigen Ausnahme von Ulrici — von ſeinen Leiſtungen keine Notiz nähmen. Es hätte uns zu hart gedünkt, in dies allgemeine Verdammungsurtheil mit eingeſchloſſen zu werden; wir glaubten daher den vielſeitigen franzöſiſchen Litterarhiſtoriker lieber hier als gar nicht erwähnen zu ſollen.

Shakeſpeares gegen ſeine Quelle („bei ſeiner Quelle", ſagt Gervinus) rechtfertige den Ausdruck, er habe nur den geſchichtlichen Text abgeſchrieben.

Soll denn etwa in der Dichtung alles nach andern Geſetzen vor ſich gehen als in der Wirklichkeit? Hat es daher irgendwelche Bedeutung, wenn ſich zu den Menſchen und Handlungen einer Dichtung Vorbilder in der Wirklichkeit finden? Müßte nicht Plutarch ſelber ein Dichter ſein, wenn ſich bei bloßem Abſchreiben und Verſchmelzen ſeiner Biographien dichteriſche Kunſtwerke ergäben? Hierauf hat Ariſtoteles — im neunten Kapitel ſeiner „Dichtkunſt" — ſchon ſo treffend geantwortet, daß die Späteren, wie Leſſing, ſich darauf beſchränken konnten, ſeine Sätze zu erweitern und zu umſchreiben. Allein Ariſtoteles! — Scheint man ja doch neuerdings zu glauben, daß man ſeine äſthetiſche Befähigung nicht beſſer erweiſen könne, als wenn man die geſichertſten Ergebniſſe des Stagiriten in Frage ſtelle! Wir fügen daher zum Ueberfluß noch eine Aeußerung Goethes hinzu:

„Die Natur iſt von der Kunſt durch eine ungeheure Kluft getrennt. Alles, was wir um uns her gewahr werden, iſt nur roher Stoff.

„Wir können einen jeden Gegenſtand der Erfahrung als einen Stoff anſehen, deſſen ſich die Kunſt bemächtigen kann, und da es bei derſelben hauptſächlich auf die Behandlung ankommt, ſo können wir die Stoffe beinahe als gleichgültig anſehen.

„Für den Dichter iſt keine Perſon hiſtoriſch; es beliebt ihm, ſeine ſittliche Welt darzuſtellen, und er erweiſt zu dieſem Zweck gewiſſen Perſonen aus der Geſchichte die Ehre, ihren Namen ſeinen Geſchöpfen zu leihen.

„Wozu wären die Poeten da, wenn ſie bloß die Geſchichte eines Hiſtorikers wiederholen wollten? Der Dichter muß weiter gehen und Höheres, Beſſeres geben."

Weil Gervinus in dem ſpäteren Kunſtwerk noch die Elemente der Ueberlieferung nachweiſen kann, deshalb ſoll dieſes in einer bloßen Abſchrift beſtehen! Gewiß, die Kuh auf der Weide ſchreibt auch nur die Wirklichkeit ab, wenn ſie mit Hilfe der genoſſenen Nahrung das Kalb in ihrem Leibe nährt und bildet! Denn beſteht nicht das Kalb aus lauter Elementen, die ſchon im Graſe und Heu der Wieſe vorhanden waren — das Leben ausgenommen? Und was bedeutet ſo eine Kleinigkeit wie das Leben? — „In unſerem Stücke iſt alles Weſentliche Plutarcheiſch." Ja — was für Gervinus das Weſentliche iſt. Aber auch nicht einmal ſo, wie Gervinus ihn meint, iſt dieſer Satz richtig. Denn was enthält Plutarch von dieſem breit ausgeführten Seelendrama, deſſen Held Brutus iſt? Und iſt dieſes Seelendrama in unſerem Stücke nicht etwas Weſentliches, ja ſogar das Weſentliche? Man bedenke auch

noch das Folgende: Jedermann gesteht zu, daß die Figuren des Shakespeareschen „Julius Cäsar" volle und ganze Menschen sind, während wir im Plutarch, wie dies in der Natur der Sache liegt, nur Ueberreste und Bruchstücke von solchen finden, ihre wichtigeren Handlungen und Thaten, kleinere Züge und Anekdoten. Wenn nun der Intuition des Dichters aus solchen einzelnen Zügen das Bild einer lebensvollen Individualität aufging, die sich so bethätigt, und wenn er diese Individualität in seinem Drama entsprechend wiedergab, so soll dies ein bloßes Abschreiben, nicht ein freies künstlerisches Schaffen sein? Sonderbar! Gervinus glaubt dem Dichter kein höheres Lob spenden zu können als dadurch, daß er ihn zum Abschreiber stempelt: „Fern von allem Autorstolz und aller Jagd nach Originalität geht er hier vor einem klassischen Geschichtsschreiber auf, nicht versucht, an der Natur zu meistern, vielmehr ehrfürchtig, sie in der echten Gestalt unversehrt zu erhalten, die er hier vorfand. Wenn in irgend einem Zuge, so tritt auch (auch!) in diesem der Wahrheitssinn und die Bescheidung zu Tage, die wir dem Charakter dieses Dichters eigen gefunden haben." Da, „wo er seinen Quellen gegenüber Alles machte", hat er wohl dem Autorstolz und der Jagd nach Originalität nachgegeben, unehrfürchtig an der Natur gemeistert und den Wahrheitssinn und die Bescheidung verleugnet, die ihm sonst eigen sind? Ach nein! Gervinus weiß nicht, was er an Shakespeare größer finden soll, „sein freies Schaffungsvermögen dort, oder hier seine Enthaltsamkeit und Verleugnung".

— Auf die gleiche mechanische Auffassung des Prozesses der dichterischen Empfängniß und Gestaltung geht es auch zurück, wenn man neuerdings ein so gewaltiges Aufheben von den Quellennachweisen zu dichterischen Werken macht. Diese Quellennachweise haben ihren unbestreitbaren Werth und sind aufs freudigste zu begrüßen. Aber man sollte nicht den Anschein erwecken wollen, als ob mit ihnen die Entstehung des dichterischen Werkes im Geiste des Künstlers erklärt würde. Erklärt ist damit nicht das Geringste, und es könnte auch nur etwas erklärt werden, wenn das Kunstwerk, statt organisch aus der dichterischen Phantasie zu erwachsen, durch Zusammenschweißen einzelner Theile entstünde. —

Wir könnten hier eigentlich Gervinus fallen lassen. Es ist jedoch zu lehrreich, daß Gervinus sich in die stärksten Widersprüche verwickeln kann, ohne einmal stutzig zu werden und zu prüfen, ob er nicht vielleicht einen falschen Ausgangspunkt habe. Abschreiben ist bekanntlich eine rein mechanische und sehr leichte Thätigkeit. Wie ist es dann zu erklären, wenn sich durch bloßes Abschreiben des geschichtlichen Textes tragische Meisterwerke wie der „Julius Cäsar" erzielen ließen, daß der Versuch

nicht schon öfter mit Erfolg unternommen wurde? Allein Gervinus muß selber eingestehen, daß es mit einem bloßen Abschreiben nicht gethan sei. Er fährt nämlich fort: „Wunderbar ist dabei, mit welcher unscheinbaren, fast unerkennbaren Kunst er denselben Text zugleich so meisterhaft ins Dramatische umgeschrieben hat, daß dies eines der wirkungsvollsten Bühnenstücke ist, die man sehen kann.“ Hört denn aber Kunst darum auf, Kunst zu sein, weil sie fast unerkennbar, wenigstens für Gervinus unerkennbar ist? Merkwürdig: dies Abschreiben, das Gervinus meint, ist zugleich ein Umschreiben ins Dramatische, eine Thätigkeit also, die, wenn man sie auch nur auf eine Stufe mit dem poetischen Uebertragen fremdsprachlicher Dichtungen oder dem Anfertigen eines Stahlstiches nach einem Gemälde stellen wollte, doch nicht mehr bloß mechanisch ist? Wenigstens kann dies Umschreiben ins Dramatische „meisterhaft“ sein, von einem „Meister“ zeugen. Es heißt dann weiter: „Die Theile scheinen [also sie scheinen es bloß?] — die Theile scheinen nur mühlos aneinander geschoben, aus der großen Kette der geschichtlichen Ereignisse nur einige Glieder herausgenommen und das Uebrige zu einer engeren, handlicheren Einheit zusammengefügt.“ Kann man das Abschreiben nennen, wenn Manches ausgelassen und Anderes enger zusammengefügt wurde — alles Sachen, die auf eine bewußte und planvolle Thätigkeit hinweisen? Unvergleichlich ist nun aber der folgende Satz: „Es versuche aber nur Jemand, selbst nach dieser Musterarbeit, irgend ein anderes Thema aus Plutarch auch nur im Entwurf dramatisch zu gliedern, um die Schwierigkeit dieser scheinbar leichtesten Aufgabe inne zu werden.“ Ist aber Gervinus hier sonst nichts inne geworden? Es wäre ein herrlicher Gedanke, daß der große Litterarhistoriker sich selber einmal an diese scheinbar leichteste Aufgabe gemacht und hierbei ihrer Schwierigkeit inne geworden sei. „Scheinbar leichteste Aufgabe“: so nennt Gervinus, was nur dem Genie möglich und nur einem Gervinus leicht erscheinen konnte. Doch genug von Gervinus und übergenug! Denn auch, wer über Shakespeare schreibt, ist immer nur ein Mensch und kann einmal an das Ende seiner Geduld gelangen.

Es muß Jedem grauen, der sich Litterarhistoriker nennt, wegen des Lichtes, das es auf seine Wissenschaft wirft, wenn er bedenkt, daß ein Werk, welches als eine erste Leistung auf dem Gebiete der Litteraturgeschichte, ja, als in seiner Art mustergültig anerkannt wurde, „die Geschichte der deutschen Dichtung“, von einem Manne herrührt, der so barbarische Ansichten von der Kunst hatte und fähig war, Gedankenlosigkeiten wie die vorhin besprochenen niederzuschreiben.

V. Eduard von Hartmann über „Romeo und Julia".[1]

(Zu Seite 458.)

„Romeo und Julia" hatte das Schicksal, dem berühmten Philosophen des „Unbewußten" in die Hände zu fallen und von ihm eine sehr absprechende Beurtheilung zu erfahren. Eduard von Hartmann („Shakespeares Romeo und Julia", 1874) glaubt sich verpflichtet, aufzutreten gegen „den durch die ersten Autoritäten gestützten, allgemein verbreiteten irrigen Glauben an die Reinheit der von Shakespeare hier verkörperten Idee der Liebe", um so mehr, als ein solcher Glaube „wohl im Stande ist, eine schädliche Rückwirkung auf das Zartgefühl unseres autoritätsgläubigen Volkes zu üben und den feineren Takt seiner eigenartigen und höheren Kultur zu verwirren und zu depraviren" (S. 8). Er geht darauf aus, zu beweisen, daß „die Liebe zwischen Romeo und Julia nicht die tiefe Liebe des Gemüths, die des Ideal der germanischen und speziell der deutschen Denk- und Empfindungsweise ausmacht, sondern vielmehr die Erregung der phantasieumkränzten Sinnengluth eines heißblütigeren und leichtlebigeren Volksstammes ist, dem Shakespeare seine Fabel entlehnte" (S. 7). Es muß auf jeden Fall dem Kritiker zustehen, an dem gefeiertsten Namen und an dem gepriesensten Meisterwerk die schärfste sachliche Kritik zu üben, und es hieße vollständig das Wesen wissenschaftlicher Forschung verkennen, wenn man ihm das verbieten oder auch nur verargen wollte. Nur darf man von ihm fordern, daß er mit wissenschaftlichem Ernst verfahre und seine Ansicht mit gewichtigen und durchdachten Gründen stütze. Allein was Hartmann über das Shakespearesche Drama zu sagen weiß, ist ein so seichtes, süffisantes und mit perfiden Insinuationen durchsetztes Gewäsch, daß man nur die Dreistigkeit und Frivolität des Mannes bewundern kann, der es darauf hin wagte, Shakespeare den Prozeß zu machen. Die erste Pflicht jedes Kritikers ist doch, daß er sich bemüht, den Dichter, den er richten will, zu verstehen. Geflissentlicher ist jedoch nie ein Dichter mißverstanden worden als der Schöpfer „Romeos und Julias" von dem Verfasser der „Philosophie des Unbewußten". Bekanntlich gibt es keinen schlimmeren Tauben als den, der nicht hören

[1] Wir ersuchen den geneigten Leser, ehe er zu dieser und der folgenden Nummer des Anhangs übergeht, sich erst mit dem vollständigen Inhalt des neunten Kapitels bekannt zu machen. Solche Einzelfragen, wie wir sie im Folgenden mehrfach behandeln müssen, können nur richtig erfaßt und gelöst werden, wenn man sie in Beziehung setzt zu der Gesammtanschauung des Dichters, wie wir sie für den in Rede stehenden Gegenstand — Liebe und Frauen — an jenem Orte entwickelt haben.

will, und so verschließt sich auch Keiner mehr gegen die Wahrheit und ist erfinderischer in Irrthümern und Verdrehungen der Wahrheit, als der, der sie nicht sehen *will*. Bei Hartmann nimmt das Verhältnisse an, die über den Mangel der bonafides einen Zweifel nicht bestehen lassen. Wir kennen wenig Schriften, die eine bestimmte These mit so niedrigen und verwerflichen Waffen verfechten. Am einfachsten wäre es, derartige Arbeiten als *unter der Kritik* anzusehen, als solche also, welche eine wissenschaftliche Prüfung weder lohnen noch verdienen, und mit völligem Stillschweigen über sie wegzugehen. Es war auch ursprünglich unsere Absicht, es so mit dem Hartmannschen Aufsatze zu halten, und von unserem Entschlusse hätte uns der bloße *Name* des Verfassers, des genanntesten unter den deutschen Philosophen der Gegenwart, nimmermehr abzubringen vermocht. Allein wir mußten wahrnehmen, daß einzelne von Hartmanns kecken Behauptungen eine gewisse wohlgefällige Billigung gefunden haben und dies selbst bei Manchen, welche sonst eine gründlichere Kenntniß Shakespeares und ein feineres ästhetisches und psychologisches Verständniß an den Tag legen. Hierin schien uns eine Aufforderung zu liegen, der Hartmannschen Studie näher zu treten und die Gründe zu beleuchten, welche er für seine ebenso neue als überraschende Theorie anführt.

Es erweckt schon nicht den Eindruck der Unparteilichkeit, wenn man die kleinliche Schikane betrachtet, mit der der Kritiker den Dichter plackt und ihm mit allen möglichen Wahrscheinlichkeits- und Natürlichkeitsforderungen zusetzt. Allein dies Alles ist ziemlich harmlos und weniger um seiner selbst willen wichtig, als weil es Materialien liefert zur Beurtheilung von Hartmanns Beruf, „Aphorismen über das Drama" und später eine „Aesthetik" zu schreiben. Beispielsweise ist Julia für unsern Kritiker eine „herzlose Tochter", weil sie „statt offenen Bekenntnisses ihrer heimlichen Ehe oder statt einfacher Flucht sich kein Gewissen daraus macht, durch den Schein ihres plötzlichen Todes ihre Eltern in tötlichen Schrecken und Kummer zu versetzen" (S. 9 f.). Wenn Julia und der Pater mit einander zu Rathe gehen, wie die Heirath mit dem Grafen Paris zu hintertreiben sei, sehen sie in Folge ihrer Beschränktheit nur *zwei* Auswege vor sich, den Schlaftrunk oder den Tod. Wie jammerschade, daß damals noch kein Eduard von Hartmann lebte, der sie auf zwei andere bessere und näher liegende Auswege hätte verweisen können! Aber vielleicht würde Julia dem weisen Rathgeber entgegnet haben, gerade weil sie ihren Vater besser zu kennen glaube als er, nehme sie von einem solchen Bekenntniß Abstand, und vermuthlich würde auch Lorenzo gerne bereit gewesen sein, die im Drama nicht geäußerten Bedenken gegen die vorgeschlagene Flucht einem so genauen Kritiker haarklein darzulegen. Als gewissenhafter Mann unterläßt auch Hart-

mann nicht hervorzuheben, daß „der Dichter uns in der Düpirung der Eltern (die keine Probe auf wirklich erfolgten Tod,[1] keinen Wiederbelebungsversuch anstellen, ja nicht einmal vor der Beisetzung einen Arzt zu Rathe ziehen) eine geradezu unerträgliche Unwahrscheinlichkeit zumuthet“ (S. 27). Wenn ferner Romeo von Balthasar vernommen hat, daß dieser mit eigenen Augen gesehen hat, wie man Julia „in ihrer Väter Gruft senkte“, wie Romeo sie auch nachher dort wirklich beigesetzt findet, so durfte er darum doch nicht, wie Jeder, mit Ausnahme Hartmanns, an seiner Stelle gethan hätte, seine Gattin für wirklich tot halten. Schlimmer noch kommt sein daraufhin unternommener Selbstmord weg. „Schwäche ist es, wenn er in unzurechnungsfähiger Voreiligkeit sich an Julias vermeintlicher Leiche den Tod gibt, ohne über die Schnelligkeit dieses Todesfalls zu erstaunen, ohne über das frische Aussehen der dem Erwachen nahen Gattin zu stutzen [Romeo hatte eben unterlassen, Medizin zu studiren, und wußte daher nicht, wie eine wirkliche Leiche nach vierzig Stunden aussieht]. ohne über die Kombination dieser auffallenden Umstände mit der von den alten Capulets geplanten Verheirathung Julias bedenklich zu werden, und ohne vor allen Dingen bei Bruder Lorenzo Aufschluß über diese wunderbaren Ereignisse zu suchen“ (S. 12) — und besonders ohne sich daran zu erinnern — das Wichtigste hat Hartmann vergessen —, daß in allen Bearbeitungen der Sage von Romeo und Julia ein Schlaftrunk vorkommt, sonach Julia nicht tot, sondern nur scheintot sein konnte. Gegen solche Argumente fühlen wir uns außer Stande anzukämpfen. Wir geben nur in aller Bescheidenheit Hartmann zu bedenken, ob es ihm, der selber mehrere Dramen geschrieben, nicht besser angestanden hätte, wenn er gegen seinen großen Genossen, der „Romeo und Julia“ gedichtet, etwas mehr kollegialische Rücksicht hätte walten lassen.

Nicht mehr harmlos sind dagegen die unzähligen, oft kaum kontrolirbaren Verdrehungen und Entstellungen, welche der Kritiker vorgenommen hat, um aus einzelnen Handlungen oder Aeußerungen der beiden Liebenden eine Bestätigung seiner Theorie zu gewinnen. Wollten wir sie alle anführen und als solche erweisen, so würde der zehnfache Umfang der Hartmannschen Schrift dazu nicht ausreichen. Gehen wir daher lieber auf den einen und andern der Hauptpunkte ein, auf welche sich Hartmann für seine Auffassung der Liebe Romeos und Julias beruft.

---

[1] Gleich als ob Shakespeare vorausgesehen, daß einst ein Eduard von Hartmann kommen und solche Bedenken äußern könne, läßt er den alten Capulet sagen:

„Laßt mich sie sehn! — Gott helf' uns! Sie ist kalt;
Ihr Blut steht still, die Glieder sind ihr starr;
Von diesen Lippen schied das Leben längst.“ (IV, 5, 25 ff.)

So etwas sieht jedoch Hartmann nicht oder will es nicht sehen.

Zunächst findet er Julia unkindlich, und um diese Unkindlichkeit zu erweisen, gibt er das Wort der Julia bei der Kunde von Tybalts Tod ungenau wieder (S. 9) und läßt es dadurch einen anderen Sinn annehmen. Dann erklärt er, „wenn aber ein Mädchen ersichtlich kein Gemüth für ihre Eltern habe und sich lieblos gegen diese benehme, so sei von vornherein der Zweifel gerechtfertigt, ob sie mehr Gemüth für den Mann ihrer Wahl haben werde, oder ob ihre Liebe für diesen nicht aus anderen Quellen als aus der Tiefe des Gemüths stamme, und ob dementsprechend dieselbe auch dann noch sich als stichhaltig erweisen werde, wenn bei dem Gatten der Affekt verflogen sei" (S. 10). Außerdem bestreitet Hartmann die „plötzliche Gewalt, mit der die Liebe die sich begegnenden Seelen erfaßt" (S. 18), und kann nicht „zugeben, daß diese Entstehungsweise dem Ideal unserer (!) modernen deutschen Liebe entspricht". Erschwerend fällt ins Gewicht, daß die Bekanntschaft auf einem Balle stattfindet, „wo die Weiber auch unmaskirt doch alle mehr oder weniger konventionelle Masken zur Schau tragen" — Hartmann verlangt „ein wirkliches Kennenlernen". Da ein solches hier fehlt, so „ist diese Liebe recht eigentlich eine plötzlich auflodernde Sinnlichkeit; beide entbrennen für einander, ohne sich zu kennen, also auch ohne Vertrauen zu einander haben zu können" (S. 19). „Bei uns (!) wächst die Leidenschaft allmählich und organisch wie alles Große heran, während ein momentanes Auflodern nur ein ebenso plötzliches Erlöschen prognostiziren läßt" (S. 21).

Hartmanns Verfahren besteht darin, daß er alle möglichen unbewiesenen und auch ganz unbeweisbaren Behauptungen aufstellt, sie für allgemeingiltige Sätze ausgibt und dann die Anwendung davon auf unser Stück macht. Es ist begreiflich, daß man da aus dem Werke eines Dichters machen kann, was man nur will. Allein sind denn auch die Voraussetzungen, von denen Hartmann ausgeht, unzweifelhaft richtig? Ist es etwa ausgemacht, daß ein Mädchen, welches, vor die Wahl gestellt, entweder ihre Liebe oder ihre Kindespflicht preiszugeben, sich für die Liebe entscheidet, darum unkindlich ist? Denn ein solcher Fall, wo Liebe und Kindespflicht unvereinbar sind, liegt hier vor, so sehr sich auch Hartmann bemüht hat, durch phrasenhafte Aufbauschungen und rhetorische Künste den einfachen Thatbestand zu verdunkeln. Und wie steht es mit dem, was der Kritiker aus der raschen Entstehung und Entwicklung von Romeos und Julias Liebe über den Charakter dieser Liebe folgert? Da Ferdinand und Miranda sich mindestens ebenso rasch in einander verlieben, so ist wohl auch ihre Liebe „recht eigentlich eine plötzlich auflodernde Sinnlichkeit", da sie „entbrennen, ohne sich zu kennen", so „können auch sie kein Vertrauen zu einander haben", und das „momentane Auflodern ihrer Leidenschaft läßt wohl ein ebenso rasches

Erlöschen ihrer Leidenschaft prognostiziren"? Wenn Hartmann verlangt, der Liebe hätte ein „wirkliches Kennenlernen" vorausgehen und sie „allmählich und organisch heranwachsen" müssen, so sieht er gar nicht, daß sie dadurch das Schicksalsmäßige, Wahllose, was der Liebe in der Shakespeareschen Dichtung, wie jeder echten Liebe, eigen ist, eingebüßt und einen ihr fremden, prüfenden und klügelnden Charakter würde angenommen haben. Und was beweist ferner die vermeinte Unkindlichkeit Julias für die Sinnlichkeit und gegen die Reinheit, Echtheit, Treue und Beständigkeit ihrer Liebe? Gerade eine Liebe, welche so stark ist, daß kein anderes Pathos gegen sie aufkommen kann, ist infolge ihrer inneren Kraft und Konzentration mehr gegen den Wechsel geschützt und bietet eine bessere Gewähr für ihre Dauer und Beständigkeit als eine andere, welche wir in stetem Kampf mit ihr feindlichen Mächten und daher viel mehr in Gefahr, diesen zu unterliegen, sehen. Ueber alle diese Punkte hatte Shakespeare eine ganz bestimmte, von der Hartmanns durchaus abweichende Ansicht, und wir haben uns früher bemüht, dieselbe zu entwickeln. Wir hoffen, daß unsere dort gegebene Darlegung die Thatsachen so befriedigend erklären, daß wir nicht mehr nöthig haben, nochmals auf den Gegenstand zurückzukommen.

Es ist allerdings eine Frage für sich, ob Shakespeares Auffassung der Liebe als die richtige und sittlich höchste, seine Darstellung der Liebesleidenschaft als die poetisch vollkommenste zu gelten hat; aber das steht doch über allem Zweifel fest, daß er eine solche, und zwar eine sehr konsequente und in sich geschlossene Auffassung von der Liebe hat, und daß man aus dieser heraus das Verhalten seiner Liebenden beurtheilen muß. Wenn nun aber Hartmann gar nicht einmal merkt, daß Shakespeare der vermeinten Unkindlichkeit Julias und dem plötzlichen Auflodern der Liebe des Paares eine ganz andere Bedeutung beilegt als er selber, so beweist das, wo doch jeder Gebildete mit den Dramen Shakespeares einigermaßen vertraut ist, völligen Mangel an psychologischem Blick, erstaunliche Flüchtigkeit und Ungründlichkeit oder böse Absicht, welche den Dichter mißverstehen will. Ist so etwas schon wenig ehrenvoll für einen Kritiker, so ist es noch weniger die Anmaßung und dünkelhafte Selbstgenügsamkeit, mit der Hartmann über Shakespeare abspricht. Es wäre ja höchst erfreulich für Shakespeare gewesen, wenn er sich in seiner Ansicht über diese Dinge mit dem berühmtesten deutschen Philosophen vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts begegnet und dessen Zustimmung und Beifall erlangt hätte. Wenn ihm aber dies Glück nicht zu Theil wurde, so hatte er doch mindestens ein Anrecht darauf, daß man seine Ansicht als eine Ansicht gelten ließ und als seine Ansicht achtete. Sobald es sich um psychologische Probleme handelt, darf der größte aller Herzenskündiger verlangen, daß man auch

ihn höre, und daß man, wenn man sein Urtheil nicht billigt, diese Verwerfung mit Gründen stütze. Hartmann bringt jedoch auch gar nichts vor, was auf den Namen von Gründen Anspruch machen kann. Es ist für ihn selbstverständlich, daß etwas, was er meint, deshalb schon richtig ist. Er macht ein gewaltiges Aufheben von der „Vertiefung und Verfeinerung unserer Anschauungen über das Wesen der Liebe" (S. 8), und declamirt pathetisch, daß die in der Shakespeareschen Liebestragödie geschilderte „Entstehungsweise der Liebe nicht dem Ideal unserer modernen deutschen Liebe entspreche", daß diese Leidenschaft „bei uns vielmehr allmählich und organisch heranwachse" — als ob etwa Shakespeare vor zweihundert Jahren unsere Anschauungen hätte theilen sollen, und als ob schon dadurch, daß wir — genauer Eduard von Hartmann — in bestimmten Fragen einen anderen Standpunkt einnehmen als Shakespeare, auch schon bewiesen wäre, daß Shakespeares Standpunkt der falsche, unserer aber der richtige und sittlich höhere sei! Hier steht Autorität gegen Autorität, Hartmann gegen Shakespeare, und, unbeschadet unserer Bewunderung für unseren berühmten Zeitgenossen, müssen wir erklären, daß in Sachen der Psychologie, und besonders der Liebespsychologie, sobald wir nach Autoritäten richten sollen, Shakespeare uns von beiden nicht nur als der verläßlichere Führer, sondern auch als der mit dem höheren sittlichen Ernst und dem feineren sittlichen Takte ausgerüstete erscheint.

Als der größere Liebespsycholog und bessere Kenner des Frauenherzens erweist sich wenigstens Shakespeare darin, daß er seine Julia, als sie sich von Romeo belauscht weiß, sich um diesen ängstigen läßt, den sie für gefährdet halten muß, während sie nach Hartmann „tödtlich darüber erschrocken sein müßte, ihre geheimste Herzensergießung von einem unberufenen Lauscher behorcht zu sehen, vor Scham in die Erde sinken müßte bei dem Gedanken, in dieser Weise dem Geliebten selber, dessen Stimme sie sogleich wiederzuerkennen glaubt, ihr tiefstes Innere entblößt zu haben" (S. 23). Weil echte Liebe in dem geliebten Gegenstande aufgeht, durchaus selbstlos, nicht aber selbstisch ist, läßt Shakespeare seine Heldin nur an den Geliebten und dessen Gefahr, nicht aber an sich und ihren bloßgestellten Mädchenstolz denken. Wenn Hartmann „Nichts von alledem" (Scham u. dgl.) findet, so will er einfach die entsprechenden Stellen nicht sehen — wie so oft. „Wie ein Moltke der Liebe — wenn es doch noch wenigstens ein Blücher oder Steinmetz wäre! — stürmt Julia von einer genommenen Position zur anderen" fährt Hartmann mit einer geschmackvollen Reminiszenz aus seiner militärischen Vergangenheit fort.

Wir hatten vorhin einen wichtigen Umstand übergangen, der die Liebe unseres Paares in den Augen Hartmanns einen besonders

bedenklichen Charakter gibt. Nich nur lernen beide sich auf einem Balle kennen — sie küssen sich auch dort. Hierüber bemerkt unser Philosoph — die Stelle ist keiner Kürzung fähig:

„Was zunächst den Kuß auf dem Balle anbetrifft, so mag immerhin die englische Sitte des 16. Jahrhunderts von den Frauen eine Begrüßung vornehmer Gäste durch Küssen fordern; eine andere Frage aber ist es, ob diese Sitte ein junges Mädchen autorisirte, in dem offenen Hause ihres Vaters einem ihr gänzlich unbekannten Tänzer diese Gunst zu gewähren. Sei dem, wie ihm wolle, so ist doch für unser Gefühl [immer unser Gefühl!] diese Kußszene verletzend; auch wer nicht so streng ist wie der alte Kato, dessen Töchter ihren Bräutigams [Bräutigams!] dereinst einen jungfräulichen Kuß entgegenbringen sollten, den muß dieses Küssen auf offenem Balle zwischen Unbekannten doch nahezu so fremdartig und abstoßend anmuthen, als ob man ihm etwa zumuthete, die dramatische Darstellung von Haremssitten auf der Bühne in einer Tragödie ästhetisch zu goutiren. [Wir fänden diese Zumuthung noch nicht einmal so stark als die, Hartmanns „Romeo und Julia"-studie zu „goutiren". Man kann gerade nicht sagen, daß diese Studie durch ihren saloppen Zeitungsstil anmuthender würde.] Ein Kuß zwischen Jüngling und Mädchen ist schon rein um seiner physiologischen Folgen willen durchaus nichts Unschuldiges [und wenn er etwas Unschuldiges wäre, so würden es doch sicher Leute vom Schlage eines Eduard von Hartmann fertig bringen, etwas Unreines dahinter zu sehen], und die psychologischen Folgen dieses Irrthums können sehr erheblich und nachhaltig sein (vgl. Hieronymus Lorms Novelle: „Philosophie eines Kusses" in der Sammlung: „Am Kamin" Bd. I). Auch in diesem Falle sind es wesentlich die getauschten Küsse, welche die Sinnlichkeit der heißblütigen Italienerin in solche Wallung versetzen, daß sie sofort der Amme erklärt:

„Geh, frage wie er heißt. — Ist er vermählt,
So ist das Grab zum Brautbett mir erwählt."

Dieses, mit der Thür ins Haus fallende Geständniß an ein so gemeines Geschöpf wie die Amme würde jedes deutsche Mädchen als eine rohe Selbstprostitution empfinden, vor der es sich lieber die Zunge abbisse. [Die Fälschung, die Hartmann begeht — man ist solche ja bei ihm gewohnt —, indem er ein Wort, das die Julia für sich spricht — aus dem ganzen Zusammenhang geht das klar hervor, es wird überdies von den Herausgebern ausdrücklich hervorgehoben —, zu einem Bekenntniß an die Amme macht, ist noch das Kleinste, was sich Hartmann gegen Shakespeare herausnimmt. Es ist auch nicht die leiseste Spur einer sinnlichen Regung, geschweige einer sinnlichen Wallung, weder bei Julia, noch bei Romeo, in dem ganzen Ballgespräche —

oder auch in der Gartenszene — vorhanden. Der unbefangene Leser, der jene Theile des Dramas daraufhin von Neuem liest, wird uns zweifellos beipflichten. Wer aber dergleichen in sie hineinzulegen oder gar später zu behaupten vermag, „das sinnliche Verlangen gehe doch sonst — eine Ausnahme läßt nämlich auch Hartmann zu — so ganz mit den Liebenden durch“ (S. 30), zeigt eine solche Unfähigkeit, über diese Dinge zu urtheilen,[1] daß er sich nie hätte erkühnen dürfen, über Shakespeares Behandlung der Liebe mitzusprechen. Und wenn es nicht diese psychologische Unfähigkeit ist, so ist es etwas Schlimmeres, was wir lieber nicht nennen wollen, und was ihm als Kritiker noch weniger zum Ruhme gereicht.

„Daß es nichts als Sinnlichkeit ist, was sie (Julia) so in Flammen setzt, dafür bürgt die Form der Werbung, die sich an die verkünstelte Gedankendichtungsform des italienischen Sonettes anlehnt. Solches Spiel des Witzes kann zur verstärkten Reizung der Sinnlichkeit prickelnd anregen, aber das Gemüth läßt es kalt.“ (S. 20 f.) — Wir glaubten einmal eine größere Stelle hersetzen zu müssen, weil das nicht am wenigsten Bezeichnende für Hartmann der Ton seiner Schrift ist. Ueber den Inhalt dieser Stelle brauchen wir wohl kein Wort weiter zu verlieren.

Aus der plötzlichen Entstehung glaubt Hartmann auf den affektartigen Charakter der Liebe unseres Paares — wohl auch Mirandas und Ferdinands? — schließen zu können, welche daher ohne Treue und Beständigkeit sein werde. Hierüber entwickelt er folgende erbauliche Theorie: „So gewiß Romeo Rosalinden mit Julia vertauschte, so gewiß würde er nach einiger Zeit von Julia zu einer neuen Schönheit umspringen. Den ersteren Umschlag entschuldigt er selbst damit, daß Rosalinde ihn vergebens schmachten ließ und Julia ihn erhörte (II, 3); seinen späteren würde er vielleicht damit entschuldigen können, daß er nach dem ewigen Einerlei einer glücklichen Liebe nun auch wieder einmal einer unglücklichen bedürfe. (Woher Hartmann nur das Alles weiß?) Bei einer solchen Eventualität würde ohne Zweifel auch Julia sich ihrer Verpflichtungen entbunden erachtet haben; d. h. wenn sie sich „gekriegt“ hätten, so würde die Ehe ganz sicher denselben Charakter

---

[1] Wir empfehlen unserm Kritiker die Dramen Hebbels als Studienobjekt. Dort wird ihm, wenn er anders zu sehen weiß, die Sache, welche er meint, schon aufstoßen. Wir zweifeln nicht, daß dort selbst einem Eduard von Hartmann der Unterschied zwischen sinnlicher Liebe und der Liebe, wie sie Shakespeare darstellt, zum Bewußtsein kommen wird. Vielleicht bieten sich ihm dort auch Belege für seinen Satz, daß wir „in unserer Auffassung der Liebe über die Zeit Shakespeares hinausgeschritten seien und unsere Gefühlsweise verfeinert und vertieft haben“ (S. 36). Der beste Beweis dafür ist allerdings Hartmanns Aufsatz.

getragen haben, wie die damaligen Durchschnittsehen der italienischen Aristokratie“ (S. 10 f.) — nämlich den Charakter „einer italienischen Ehe mit Dolch, Gift und Cicisbeat“. Julia wollte sich eher erdolchen (s. o. S. 66 f.), als ihrem Gatten die Treue brechen, und auch das Schrecklichste getrost thun, nur um „des süßen Gatten reines Weib zu bleiben“; ihren Worten entsprechen auch völlig ihre Handlungen. Und von einem solchen Weibe wagt Hartmann zu sagen, daß sie *ohne Zweifel* einst dem Laster verfallen werde! Recht hat unser Kritiker jedoch in einem anderen Punkte. Auch in Romeos und Julias kurzer Ehe spielen Gift und Dolch eine Rolle — nämlich als Mittel, die Treue zu besiegeln, welche das Ueberlebende anwendet, um dem vorangegangenen Gemahl in den Tod nachzufolgen. Selbst die außerordentliche *Jugend* Julias, welche für sich allein schon eine Gewähr hätte sein müssen für die Unschuld der Liebe, welche Julia fühlt, wie der, die sie bei einem Jüngling erweckt, veranlaßt Hartmann zu einer hämischen Bemerkung. Er betont, daß „das geschlechtliche Interesse für knapp vierzehnjährige Backfische bei uns (!) auf die pathologischen Neigungen abgelebter älterer Männer beschränkt zu sein pflege“ (S. 24 u.), und daß die Hochzeitsnacht Romeos mit Julia „bei uns jetzt dem § 176 des Reichsstrafgesetzbuches verfallen würde“ (S. 25). Vor unserem geistigen Auge steigen die hehren Gestalten einer Julia, Miranda und Marina[1] herauf und fragen uns aus rührenden Kindesaugen, wodurch sie es verdient, daß man sie so mit Schmutz bewerfen darf. Solche Unterstellungen gereichen nicht entfernt so sehr jenen Mädchen zur Unehre und der Liebe, welche sie einflößen, als dem Kritiker, dem auch das Reinste nicht heilig ist, und der nicht unterlassen kann, es in den Koth herabzuziehen.

Man hätte erwarten sollen, der strenge Moralist, der vor lauter Tadel über die Sinnlichkeit und Unsittlichkeit der von Shakespeare hier dargestellten Liebe zu keinem freundlichen Worte über unser Stück kommt, würde unser Paar doch wenigstens deshalb loben, weil es eine *Ehe* einging, nicht der freien Liebe huldigte. Denn durch diesen Schritt bekundeten die Liebenden die Sittlichkeit ihrer Liebe,[2] bezeugten, daß es ihr fester Wille und ihre redliche Absicht sei, sich für immer zu lieben und einander treu zu sein. Hartmann fühlte wohl, daß diese Handlung

---

[1] Miranda ist noch nicht fünfzehn, Marina vierzehn Jahre alt. „Shakespeare liebte die Knospenzeit des Weibes.“ (*Dowden.*)

[2] Daß beide sich über diese Bedeutung ihres Schrittes klar sind, beweist Julia, wenn sie zu Romeo sagt, „wenn seine Liebe *tugendsam gesinnt* Vermählung wünsche“, solle er sie wissen lassen, wo sie sich zur Trauung zusammenfinden sollten — wenn er es jedoch *nicht gut* mit ihr meine, möge er sie ihrem Grame überlassen. (II, 2, 143 ff.)

mit der von ihm durchgeführten Auffassung von der Liebe in „Romeo und Julia“ im Widerspruch stand. Statt daß er aber nun angenommen hätte, wie es das Richtige gewesen wäre, seine Auffassung müsse deshalb falsch sein, zog es Hartmann mit der ihn kennzeichnenden Selbstgewißheit vor — dem Dichter Inkonsequenz vorzuwerfen. „Für unsere (!) Gefühls- und Denkweise hat die kirchliche Trauung in der gegebenen Situation keinen rechten Sinn mehr [um so mehr hatte sie aber für Romeo und Julia], dieselbe erscheint uns (!) als ein äußerliches Spiel mit innerlich unerfüllten Formen,[1] über welches die Liebenden den Muth haben sollten, sich auch noch hinwegzusetzen, nachdem sie sich über den Kern der Sache [auf längeren Umgang begründete Kenntniß des beiderseitigen Charakters u. dgl.] hinweggesetzt haben. Wir (!) empfinden es heute gleichsam als einen Makel der Schwäche und Gesinnungskleinheit [doch hoffentlich auch noch als ein Zeichen ihrer Sittlichkeit], daß die himmelstürmende Leidenschaft, welche unbekümmert den inneren Frieden der Familien zerstört [weil sie sich über einen thörichten Familienhaß wegsetzt!] und die soziale Ordnung verletzt, vor der äußerlichen Form der Weihe durch einen unbefugter Weise zu dieser zweideutigen Gefälligkeit sich hergebenden Priester als vor einer selbst für sie unübersteiglichen Grenze den Nacken beugt“ (S. 27 f.). Nicht wegen Mangels an Muth, wegen „Schwäche und Gesinnungskleinheit“ kann die Liebe Romeos diese Grenze *nicht übersteigen*, sondern weil sie in ihrem tiefsten Grunde sittlich ist, *achtet* sie diese Grenze *freiwillig*. „Uns (!) ist die Ehe, fährt Hartmann fort, nicht mehr eine *kirchliche*, sondern eine *soziale* Institution. Wenn doch einmal die Einwilligung

---

[1] Vergl. dazu das Wort der Julia, als sie zur Heirath mit Paris gezwungen werden soll:

„O Gott! — wie ist dem vorzubeugen, Amme?
Mein Gatt' auf Erden, *meine Treu im Himmel*;
Wie soll die Treu zur Erde wiederkehren,
Wenn sie der Gatte nicht, der Erd' entweichend,
Vom Himmel sendet?“ (III, 5, 206 ff.)

Als die Amme, die Vertraute ihrer heimlichen Ehe mit Romeo, ihr ebenfalls räth, Paris zu nehmen, ruft sie aus:

„O alter Erzfeind! höllischer Versucher!
Ist's ärgre Sünde, so *zum Meineid mich*
Verleiten, oder meinen Gatten schmähn
Mit dieser Zung', die tausendmal zuvor
Ihn maßlos pries?“ (Vers 235 ff.)

Ferner sagt sie zu Lorenzo:

„Gott einte unsre Herzen, du die Hände;
Und eh die Hand, die Romeos Hand du einteſt,
Zur Urkund eines andern Bundes dient“ u. s. w. (IV, 1, 55 ff.)

der Familien, der Segen der Eltern und die Oeffentlichkeit vor der Gesellschaft fehlt, so bleibt uns (!) von der Ehe nichts als das Privatverhältniß zweier Individuen übrig, dessen Heiligkeit oder Unheiligkeit bloß noch von dem Charakter, dem sittlichen Ernst und der Gewissenhaftigkeit dieser Individuen abhängt, aber durch den Segen eines Priesters weder vermehrt noch vermindert werden kann." Zu einer Ehe verlangen unsere Anschauungen doch außer den von Hartmann angeführten Faktoren, wie Einwilligung der Familien, und viel strenger als einen derselben, ja als sie alle zusammen, eine wirkliche Eheschließung, wobei es ausschließlich von zeitlichen und örtlichen Umständen abhängt, ob diese Eheschließung vom Staat, von der Kirche, oder von beiden vorgenommen wird. Es wird nie an Mädchen fehlen, die, weil sie einen Mann mehr als alles in der Welt lieben, sich über „die Einwilligung der Familien, den Segen der Eltern und die Oeffentlichkeit vor der Gesellschaft" wegsetzen könnten, doch aber auf einer Eheschließung bestehen müßten, weil sie sonst glauben würden, nicht die Gattin, sondern die Konkubine des Mannes zu sein. Eduard von Hartmann, der sich damals schon rüstete, seine Ethik als „Phänomanologie des sittlichen Bewußtseins" auszuarbeiten, wollte vielleicht durch solche Behauptungen die Welt darauf vorbereiten, was sie einst von ihm als Ethiker zu erwarten habe. Unseres Erachtens hätte der deutsche Philosoph außer psychologischen Dingen noch gar manches Andere von Shakespeare lernen können — vor allem den Ernst in der Behandlung so großer, ja heiliger Institutionen wie der Ehe. Wenn Hartmann ferner findet, „die Liebenden würden uns ohne Frage liebenswürdiger, und ihre Leidenschaft großartiger und deshalb imposanter erscheinen, wenn Romeo nach der Balkonszene ohne Weiteres zum Balken hinaufstiege, als daß die Liebenden ihr Verlangen, das doch sonst so ganz mit ihnen durchgeht, bis nach stattgefundener Trauung zügeln" (S. 29 f.) — der Mann entblödete sich nicht, das niederzuschreiben! — so ist das ein Geschmack, den wir Hartmann sehr gerne lassen wollen.

Völlig verkennt ferner Hartmann das Wesen der Liebe und besonders der Liebe, wie sie Shakespeare auffaßt, wenn er Romeo und Julia als leichtfertig und gemüthlos bezeichnet, weil bei ihnen „das Lossagen von der Familie und dem ganzen aristokratischen Familienbewußtsein" „sich ohne jeden Kampf der Seele vollzieht", „insofern aus dem Fehlen jedes Seelenkampfes auf den gänzlichen Mangel an Pietät und Gemüthsanhänglichkeit für Eltern und Angehörige geschlossen werden muß" (S. 31). Wie Shakespeare darüber denkt, haben wir früher nachgewiesen, und wer unseren Darlegungen aufmerksam gefolgt ist, wird auch nicht die Frage aufwerfen, weshalb „Romeo und Julia" keine

eigentliche Leidenschaftstragödie ist, eine solche nämlich, wie Hartmann in der Hauptsache richtig definirt, wo „eine bestimmte Leidenschaft, die Harmonie der Seele zerbrechend und alle übrigen Geisteskräfte in ihren Dienst zwingend, in ihren Folgen ihren Träger zerstört“ (S. 14). Zu einer solchen Leidenschaft kann aber nimmermehr die echte Liebe, wie sie Shakespeare in unserem Stücke dargestellt hat, entarten. Die Liebe zu einem herrlichen Geschöpfe des anderen Geschlechtes, welches diese Liebe erwidert, ist als solche durchaus selig, nicht aber voll inneren Unfriedens und innerer Unseligkeit, wie es eine tragische Leidenschaft sein müßte, und wie es auch die Liebe des Antonius zur Kleopatra eine Form der tragischen Liebesleidenschaft wirklich ist. Nicht durch ihre Leidenschaft selber, wie die eigentlich tragischen Personen Shakespeares, sondern nur durch äußere Mächte kann unser Paar unglücklich werden und zu Grunde gehen. Man beurtheile danach die folgenden Bemerkungen Hartmanns: „Was mich am meisten wundert nimmt, das ist, daß Shakespeare sich die Gelegenheit zur Darstellung des intensivsten und interessantesten (aber nur nicht in Shakespeares Augen interessantesten) Seelenkampfes zwischen Geschlechterhaß und Geschlechtsliebe in seinen verschiedenen Erscheinungsformen im Gemüth des Mannes und Weibes hat entgehen lassen, welche recht eigentlich den springenden Punkt eines Liebesdramas zwischen Mitgliedern feindseliger Geschlechter hätte abgeben müssen, und daß er statt dessen sich damit begnügt hat, die Gegenwirkung der Familienfeindschaft auf ganz äußerliche Hemmnisse gegen die Wünsche der Liebenden zu beschränken“ (S. 32). Wenn der Kritiker doch wüßte, wie gar komisch es ist, wenn der Tragiker Hartmann den Tragiker Shakespeare belehren will, was eigentlich den Mittelpunkt seiner Tragödien hätte bilden müssen! „Anstatt letztere (die Wünsche der Liebenden) an den nach außen projizirten Folgen des tieferen Widerstreits zwischen entgegengesetzten Trieben innerhalb ihrer Seelen zu Grunde gehen zu lassen, verflacht er die Handlung zu einem Intriguenkampf gegen die der Befriedigung des Affektes ungünstigen Umstände und Verhältnisse.“ Wer dies niederschreiben konnte, bewies damit schon allein, daß er von der Liebe überhaupt sehr wenig und gar nichts von der Liebe weiß, wie sie Shakespeare verstanden hat.

Wunder darf es uns hiernach nicht nehmen, daß Hartmann „die Frage, ob Romeo und Julia noch als dramatische Verkörperung unsres Ideals der Liebe gelten könne, entschieden verneinen“ (S. 35) muß. Der Grund dafür ist, daß wir „einerseits in unserer Auffassung der Liebe über die Zeit Shakespeares hinausgeschritten sind und unsere Gefühlsweise verfeinert und vertieft haben, und daß andrerseits wir nicht Romanen, sondern Germanen, nicht Italiener, sondern Deutsche“,

ja ſogar Deutſche vom letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts und Zeitgenoſſen Eduards von Hartmann ſind, „und als ſolche ein weſentlich anderes Ideal der Liebe, ein anderes Ideal des Mannes und ein anderes Ideal des Weibes haben“. Während alle hervorragenden Pſychologen und Litterarhiſtoriker, und beſonders die romaniſcher Abſtammung, darin übereinſtimmen, daß die Liebe bei Shakeſpeare immer die germaniſche Liebe iſt, findet Hartmann, daß er immer die romaniſche, ſpeziell die italieniſche Liebe dargeſtellt hat, und zwar geht unſerm Philoſophen dieſe Liebe „in einer durch Phantaſie und Eſprit veredelten Sinnlichkeit auf“ (S. 36) — eine Definition, durch welche Hartmann eine ebenſo gründliche Kenntniß des Weſens der romaniſchen, wie vorher der germaniſchen und der Shakeſpeareſchen Liebe an den Tag legt. Welche anderen Liebesverhältniſſe außer dem von Romeo und Julia unſer Kritiker noch beſonders im Auge gehabt, wiſſen wir nicht — aber er dehnt auf alle ſein Urtheil aus. Allerdings weiß er keine Antwort zu geben auf „die Frage, wie Shakeſpeare in ſeiner ſonſt echt germaniſchen Gefühlsweiſe dazu kam, das Problem der Liebe, das einzige Mal, wo er es zum Mittelpunkt einer Tragödie machte, nicht nur nach einer romaniſchen Quelle, ſondern auch weſentlich in romaniſchem Sinne zu behandeln“ (S. 37). Wir modernen Deutſchen, deren „Liebesideal das tiefere, feinere und edlere iſt“, müſſen „darüber ſtutzen, daß Shakeſpeare ſich mit der Darſtellung einer niedrigeren Entwickelungsſtufe dieſer Idee begnügte, wie dieſelbe ſich in einem ihm fremden Nationalcharakter entfaltet und befeſtigt hatte“. Einen untergeordneten Dichter könnte man damit entſchuldigen, „daß die Geſchlechtsliebe in England zur Zeit der Eliſabeth ſich im Durchſchnitt von den romaniſchen Zuſtänden wohl (!) nicht ſo ſehr wie jetzt unterſchied“. — Für dieſe Behauptung hätte ſich Hartmann auf die dichteriſchen Zeitgenoſſen Shakeſpeares berufen können, bei denen er die gleiche romaniſche Liebe wie bei dieſem ſelber gefunden haben würde. — Ein Shakeſpeare hätte ſich „über die durchſchnittliche Denk- und Empfindungsweiſe ſeiner Umgebung mindeſtens um eine Stufe erheben können und ſollen“. „Wenn er gerade in der Sphäre der Geſchlechtsliebe dieſe Verfeinerung und Vertiefung des Zeitgeſchmacks unterlaſſen hat, ſo kann der Grund dafür nur in einem beſtimmten Mangel ſeiner natürlichen Veranlagung und geiſtigen Entwickelung geſucht werden, in einem mangelnden Verſtändniß für das Verhalten edler Weiblichkeit und Jungfräulichkeit bei dem Keimen, Wachſen und Blühen der Geſchlechtsliebe. [Dieſe Behauptung hat ſicherlich das Verdienſt der Originalität und Neuheit für ſich.] Er hat uns die ſchönſten Bilder zartfühlender Weiblichkeit in den verſchiedenſten Lebensbeziehungen zu zeichnen gewußt — nur die Art, wie das edle Weib dazu gelangt, ſich dem Manne hinzugeben, hat er nicht

nach unserm Geschmack zur Erscheinung zu bringen vermocht" (S. 38. In diesen Worten ist jeder Zusatz überflüssig.

Als Kuriosität verdienen noch einige Urtheile über die ästhetische Seite unseres Stückes angeführt zu werden. Seinen Werth als Bühnenstück läßt Hartmann gelten. Von seinem poetischen Werthe denkt er dagegen herzlich gering. „Es ist unstreitig eines der wirksamsten Bühnenstücke, dessen dramatische (!) Schlagkraft sich überall und vor jedem Publikum bewährt hat" (S. 7), allein es stellt nur den Affekt der Liebe dar, und „das Publikum läßt sich größtentheils an dem hierdurch erzielten Effekt genügen, ohne tiefere ästhetische Anforderungen zu stellen" (S. 15) — wie allein Hartmann dies thut. In einer für Shakespeare ungünstigen Parallele muß „Hero und Leander" herhalten. „Auch dort ist der Entwickelungsgang der Liebe ein sehr stürmischer — und doch, wie zart und feinfühlig ist dort alles im Verhältniß zu dem plumpen Drauflosgehen der Liebhaberin [dieses „Moltke der Liebe", wie man sich erinnert, bei Shakespeare, mit dessen Bühnenverstand und dramatischem Genie [Und sonst hat Shakespeare Nichts voraus?] sich freilich ein lyrisch-episches Talent wie Grillparzer nicht messen kann" (S. 30). In dem Abschied nach der Hochzeit „sucht der Mangel an Gemüth sich durch entliehene Konzepte, durch konventionelle Bilder, die in den Tageliedern der Minnesänger bereits zu Tode gehetzt waren, zu verdecken" (S. 53), und da man nicht im Ernste glauben kann, die Liebenden verwechselten Nachtigall und Lerche, oder Mond und Sonne, „so ist das Ganze ein bewußtes Spiel der Phantasie mit leeren Hülsen tauben Witzes" (S. 35). „Wem aber in gewissen Situationen der Witz nicht ausgeht, der liefert damit den sichersten Beweis, daß er kein Gemüth hat" (S. 34) — wie z. B. Johann von Gaunt, der in seiner Todesstunde, von tiefstem Schmerze übermannt, in einer der pathetischsten Szenen „Richards II." mit seinem Namen witzig spielt.

Von Allem, was Hartmann vorgebracht hat, sind nur zwei Punkte derart, daß sie eine ernste Erörterung verdienen: der Unbestand Romeos, der von Rosalinden zu Julien übergeht, und der große Monolog Julias vor dem Hochzeitabend. Hierüber hat jedoch auch ein anderer Kritiker gehandelt, der, wie er sich meist durch scharfe und feine Beobachtung auszeichnet, es auch niemals, wie Hartmann, an wissenschaftlichem und sittlichem Ernst und an der dem Genius schuldigen Achtung fehlen läßt. Es schien uns daher ersprießlicher, diese Punkte im Anschluß an seine als an Hartmanns Darlegung zu erörtern. Es ist Bulthaupt, dessen Ansichten die folgende Nummer des Anhanges gewidmet sein soll.

VI. Abweichende Ansichten Bulthaupts über Liebe und Frauen bei Shakespeare.

1. Ueber Romeos Liebe zu Rosalinde. (Zu Seite 460.)

Ueber diese Liebe, welche so bald der zu Julia Platz macht, wollen wir zuerst die Ansicht der trefflichen Jameson hören:

„Der Eindruck von Juliens lieblicher Zartheit wird erhöht, wenn wir sehen, wie sie in Romeos Busen eine Liebe für eine andere besiegt. Seine träumerische Leidenschaft für die kalte, unzugängliche Rosalinde bildet nur den Prolog, die Schwelle zu dem wahren, wirklichen Gefühl, welches jene verdrängt. Dieser Umstand, welcher sich in der zu Grunde liegenden Geschichte findet, ist von Shakespeare mit eben so viel Gefühl als Einsicht beibehalten worden; denn fern davon, ein Fehler des Geschmacks zu sein oder Mangel an Gefühl zu verrathen, fern davon, ein Vorurtheil gegen Romeo zu erwecken, dadurch, daß gleich im Anfange der Schein von Unbeständigkeit auf ihn geworfen wurde, wird es vielmehr eine Schönheit des Stücks und fügt dem Bilde des Liebenden einen neuen Pinselstrich von lebendiger Wahrheit hinzu. Und warum auch sollte etwas bei uns Anstoß erregen, was Julia kein Aergerniß gibt? Denn in jener Originalerzählung finden wir, daß ihre Aufmerksamkeit dadurch zuerst auf Romeo gelenkt wird, daß sie ihn „an Liebe krank und bleichen Aussehns" findet aus Neigung zu einer kalten Schönheit. Wir müssen uns dabei erinnern, daß in jener Zeit jeder vornehme junge Ritter sich bei seinem ersten Eintritt in die Welt dem Dienste irgend einer schönen Dame weihte, welche er zur Herrin erkor, und daß, je strenger die Schöne, je hoffnungsloser die Liebe, desto ehrenvoller die Sklaverei war. Umherzugehn, „von einer Herrin umgewandelt", wie Flink (in den „Beiden Edelleuten von Verona") es humoristisch ausdrückt, die Ueberlegenheit ihrer Schönheit mit der Spitze des Schwertes zu behaupten, zu seufzen, mit gefalteten Armen umherzugehn, nachlässig und schwermüthig zu sein und eine theilnahmlose Verzweiflung zu zeigen, war die Mode des Tags. Die Surreys, die Sidneys, die Bayards, die Herberts jener Zeit — alle die, welche die Spiegel waren, „in denen die edle Jugend sich beschaute", waren aus dieser phantastischen Schule der Galanterie, dem letzten Ueberbleibsel der Ritterzeit, das noch besonders in Italien in Geltung war. Shakespeare hat an manchen Orten mit seinem Witz dies Wesen verspottet, aber er wollte uns auch zeigen, daß es so gut seine ernste Seite hat wie seine komische. So wird Romeo mit vollkommener Treue des Kostüms uns vorgeführt als der Sklave einer

träumeriſchen phantaſtiſchen Leidenſchaft für die ſpröde Roſalinde, welche zu lieben verſchworen hat; und über ihre Reize und Kälte und über die Macht der Liebe verbreitet er ſich gegen ſeine Freunde in hübſchen Phraſen, ganz nach dem Stil und Geſchmack des Tages: [1]

„Nun denn, liebreicher Haß, zankſücht'ge Liebe,
Du Alles, aus dem Nichts zuerſt erſchaffen!
Schwermüth'ger Leichtſinn, ernſte Tändelei,
Entſtelltes Chaos glänzender Geſtalten!"

„Lieb' iſt ein Rauch, den Seufzerdämpf' erzeugten,
Geſchürt, ein Feuer, von dem die Augen leuchten,
Gequält, ein Meer, von Thränen angeſchwellt."

„Aber als er einmal Julia erſchaut und berauſchende Züge von Hoffnung und Liebe aus ihrem ſanften Blick getrunken hat, wie ſchwinden da all die luftigen Träume vor einer die ganze Seele feſſelnden Wirklichkeit! Das züngelnde Feuer, welches um ſein Herz ſpielt, dringt brennend in das Innerſte dieſes Herzens ein. Er ſchmückt ſeine Klage nicht länger mehr mit aufgeleſenen Redensarten aus oder zieht ſeine luſtigen Genoſſen ins Geheimniß; er iſt nicht mehr „für die Weiſen, worin Petrarca ſich ergoß", ſondern Alles iſt gedrängt, ernſt, begeiſtert in Gefühl und Ausdruck. Man vergleiche z. B. die eben angeführten glänzenden Stellen mit einer oder zwei ſeiner leidenſchaftlichen Reden an oder über Julia:

„Hier iſt der Himmel,
Wo Julia lebt!" u. ſ. w.

„Ach, Julia, iſt deiner Freuden Maß
Gehäuft wie meins" u. ſ. w.

„Laß den Kummer kommen,
Er wiegt nicht auf die Freuden, die mir gibt
'ne flüchtige Minut' in ihrem Anblick."

„Wie verſchieden! und wie ſchön iſt der Unterſchied gezeichnet! Seiner erſten Leidenſchaft hängt er nach wie einem wachen Traum, einer

---

[1] „Eine Anſpielung auf dieſe höfiſche Liebesſprache kommt in ‚Ende gut, Alles gut' vor, wo Helena ſagt:

‚Dort (nämlich am Hofe) wird Eur Herr nun tauſend Lieben haben,
'nen Führer, eine Göttin und 'nen Fürſten,
Rathgeber und Verrätherin und Liebchen;
Demüth'gen Ehrgeiz, eine ſtolze Demuth,
Und falſche Harmonie und ſüßen Mißklang,
Und Treu und ſüßen Unſtern, und 'ne Welt
Von holden, art'gen angenomm'nen Kindern,
Bei denen Amor zu Gevatter ſteht.'

Die Hofpoeten zur Zeit der Eliſabeth, welche die italieniſchen Sonettdichter des ſechzehnten Jahrhunderts nachahmten, ſind voll von dieſen gezierten und geſpreizten Einfällen."

Schwärmerei der Einbildung; sie drückt ihn nieder, macht ihn lässig und phantastisch; — die zweite hebt ihn in den dritten Himmel hinauf oder jagt ihn in Verzweiflung. Sie stürmt durch alle Hemmnisse ihrem Gegenstande nach, trotzt allen Gefahren und sucht zuletzt in den Armen der so heiß Geliebten ein siegreiches Grab. Romeos früheres Verhältniß zu Rosalinde ist darauf berechnet, uns eine andere Abart jener Leidenschaft, welche den Gegenstand des Gedichtes bildet, vor Augen zu bringen, indem sie uns den Unterschied zwischen dem eingebildeten und dem wirklichen Gefühl zeigt. Es verleiht der Schönheit der Julia eine tiefere Wirkung; es weckt gleich im Anfang unsere Theilnahme für den zärtlichen und schwärmerischen Romeo; es gibt seinem Charakter eine individuelle Wahrheit, indem es ihn als historisches sowohl als auch dramatisches Bild mit dem eigenthümlichen Geiste des Zeitalters prägt, in welchem er lebte." (Nach der deutschen Uebersetzung von Levin Schücking.)

Unseres Erachtens ist der Charakter dieser vorwiegend in der Einbildung bestehenden Liebe hier scharf und richtig gekennzeichnet worden. Wie kommt es jedoch, daß uns etwas bei Romeo nicht verletzt, was uns unzweifelhaft bei Julia verletzen würde? Und weshalb sind es gerade Männer, deren Liebe zuerst tastend umhersucht und sich auf einen falschen Gegenstand richtet, ehe sie den richtigen findet? Denn neben Romeo sehen wir ja auch den Grafen Orsino, dessen Liebe zu Olivia, wie wir mit dem geistvollen Hudson denken, ungefähr derselben Art sein dürfte wie die Romeos zu Rosalinde. Shakespeare sieht, wie bekannt, diese scheinbare Unbeständigkeit als bedeutungslos an und beabsichtigt nicht, von ihr einen Makel auf den Charakter des betreffenden Mannes fallen zu lassen, wie er es bei der Untreue einer Kressida und Gertrud thut. Man wird zur Erklärung dieser Erscheinung auf einen allgemeinen Unterschied der Geschlechter, von dem wir früher schon kurz sprachen, zurückgehn müssen.

Die Natur des Mannes ist weniger einheitlich, mehr in Sinnlichkeit und Geist gespalten als die des Weibes, bei dem sich beide mehr durchdringen. Das Hohe und Niedrige liegt in dem Charakter des Mannes mehr neben einander, ist nicht gleich fest zu einem Ganzen verbunden und verschmolzen. So kommt es, daß Männer von sonst zartem und reinem Fühlen vorübergehend zum Thiere herabsinken können, was bei einem ähnlich organisirten weiblichen Wesen ganz unmöglich wäre. Allerdings vermag der Mann sich dann auch wieder aufzuraffen, weil er nur mit einem Bruchtheile seines Wesens sich dort eingelassen hatte, und der moralische Schaden, den er aus solchen Lagen davonträgt, ist verhältnißmäßig geringer. Anders das Weib. Dies setzt immer und überall mehr ihr ganzes Ich ein — Fehltritte, welche der

träumeriſchen phantaſtiſchen Leidenſchaft für die ſpröde Roſalinde, welche zu lieben verſchworen hat; und über ihre Reize und Kälte und über die Macht der Liebe verbreitet er ſich gegen ſeine Freunde in hübſchen Phraſen, ganz nach dem Stil und Geſchmack des Tages: [1]

„Nun denn, liebreicher Haß, zankſücht'ge Liebe,
Du Alles, aus dem Nichts zuerſt erſchaffen!
Schwermüth'ger Leichtſinn, ernſte Tändelei,
Entſtelltes Chaos glänzender Geſtalten!"

„Lieb' iſt ein Rauch, den Seufzerdämpf' erzeugten,
Geſchürt, ein Feuer, von dem die Augen leuchten,
Gequält, ein Meer, von Thränen angeſchwellt."

„Aber als er einmal Julia erſchaut und berauſchende Züge von Hoffnung und Liebe aus ihrem ſanften Blick getrunken hat, wie ſchwinden da all die luftigen Träume vor einer die ganze Seele feſſelnden Wirklichkeit! Das züngelnde Feuer, welches um ſein Herz ſpielt, dringt brennend in das Innerſte dieſes Herzens ein. Er ſchmückt ſeine Klage nicht länger mehr mit aufgeleſenen Redensarten aus oder zieht ſeine luſtigen Genoſſen ins Geheimniß; er iſt nicht mehr „für die Weiſen, worin Petrarca ſich ergoß", ſondern Alles iſt gedrängt, ernſt, begeiſtert in Gefühl und Ausdruck. Man vergleiche z. B. die eben angeführten glänzenden Stellen mit einer oder zwei ſeiner leidenſchaftlichen Reden an oder über Julia:

„Hier iſt der Himmel,
Wo Julia lebt!" u. ſ. w.

„Ach, Julia, iſt deiner Freuden Maß
Gehäuft wie meins" u. ſ. w.

„Laß den Kummer kommen,
Er wiegt nicht auf die Freuden, die mir gibt
'ne flüchtige Minut' in ihrem Anblick."

„Wie verſchieden! und wie ſchön iſt der Unterſchied gezeichnet! Seiner erſten Leidenſchaft hängt er nach wie einem wachen Traum, einer

---

[1] „Eine Anſpielung auf dieſe höfiſche Liebesſprache kommt in ‚Ende gut, Alles gut' vor, wo Helena ſagt:

‚Dort (nämlich am Hofe) wird Eur Herr nun tauſend Lieben haben,
'nen Führer, eine Göttin und 'nen Fürſten,
Rathgeber und Verrätherin und Liebchen;
Demüth'gen Ehrgeiz, eine ſtolze Demuth,
Und falſche Harmonie und ſüßen Mißklang,
Und Treu und ſüßen Unſtern, und 'ne Welt
Von holden, art'gen angenomm'nen Kindern,
Bei denen Amor zu Gevatter ſteht.'

Die Hofpoeten zur Zeit der Eliſabeth, welche die italieniſchen Sonettdichter des ſechzehnten Jahrhunderts nachahmten, ſind voll von dieſen gezierten und geſpreizten Einfällen."

Schwärmerei der Einbildung; sie drückt ihn nieder, macht ihn lässig und phantastisch; — die zweite hebt ihn in den dritten Himmel hinauf oder jagt ihn in Verzweiflung. Sie stürmt durch alle Hemmnisse ihrem Gegenstande nach, trotzt allen Gefahren und sucht zuletzt in den Armen der so heiß Geliebten ein siegreiches Grab. Romeos früheres Verhältniß zu Rosalinde ist darauf berechnet, uns eine andere Abart jener Leidenschaft, welche den Gegenstand des Gedichtes bildet, vor Augen zu bringen, indem sie uns den Unterschied zwischen dem eingebildeten und dem wirklichen Gefühl zeigt. Es verleiht der Schönheit der Julia eine tiefere Wirkung; es weckt gleich im Anfang unsere Theilnahme für den zärtlichen und schwärmerischen Romeo; es gibt seinem Charakter eine individuelle Wahrheit, indem es ihn als historisches sowohl als auch dramatisches Bild mit dem eigenthümlichen Geiste des Zeitalters prägt, in welchem er lebte." (Nach der deutschen Uebersetzung von Levin Schücking.)

Unseres Erachtens ist der Charakter dieser vorwiegend in der Einbildung bestehenden Liebe hier scharf und richtig gekennzeichnet worden. Wie kommt es jedoch, daß uns etwas bei Romeo nicht verletzt, was uns unzweifelhaft bei Julia verletzen würde? Und weshalb sind es gerade Männer, deren Liebe zuerst tastend umhersucht und sich auf einen falschen Gegenstand richtet, ehe sie den richtigen findet? Denn neben Romeo sehen wir ja auch den Grafen Orsino, dessen Liebe zu Olivia, wie wir mit dem geistvollen Hudson denken, ungefähr derselben Art sein dürfte wie die Romeos zu Rosalinde. Shakespeare sieht, wie bekannt, diese scheinbare Unbeständigkeit als bedeutungslos an und beabsichtigt nicht, von ihr einen Makel auf den Charakter des betreffenden Mannes fallen zu lassen, wie er es bei der Untreue einer Kressida und Gertrud thut. Man wird zur Erklärung dieser Erscheinung auf einen allgemeinen Unterschied der Geschlechter, von dem wir früher schon kurz sprachen, zurückgehn müssen.

Die Natur des Mannes ist weniger einheitlich, mehr in Sinnlichkeit und Geist gespalten als die des Weibes, bei dem sich beide mehr durchdringen. Das Hohe und Niedrige liegt in dem Charakter des Mannes mehr neben einander, ist nicht gleich fest zu einem Ganzen verbunden und verschmolzen. So kommt es, daß Männer von sonst zartem und reinem Fühlen vorübergehend zum Thiere herabsinken können, was bei einem ähnlich organisirten weiblichen Wesen ganz unmöglich wäre. Allerdings vermag der Mann sich dann auch wieder aufzuraffen, weil er nur mit einem Bruchtheile seines Wesens sich dort eingelassen hatte, und der moralische Schaden, den er aus solchen Lagen davonträgt, ist verhältnißmäßig geringer. Anders das Weib. Dies setzt immer und überall mehr ihr ganzes Ich ein — Fehltritte, welche der

eine schwülstige Sprache und jenes Gefallen an geschraubten und spitzigen Antithesen, an denen die thatlose Muße so reich zu sein pflegt" (S. 192). Seit wann aber offenbart sich eine tiefgehende Leidenschaft in einer „schwülstigen Sprache" und einem „Gefallen an geschraubten und spitzigen Antithesen"? Die echte Liebe läßt Shakespeare wohl sich schwungvoll und in reichen Bildern, aber nicht geziert und geschraubt ausdrücken. Wir vermissen bei aufmerksamer Prüfung nicht nur ein Jota einer tiefgehenden Liebe, sondern eben Alles. Wen auch das Gezierte, Launische, Sprunghafte in Romeos Liebesergüssen, dies sich selber in seinem Unglück wichtig und interessant Vorkommen noch nicht von der Unwirklichkeit seines Gefühls überzeugt, den sollte doch vielleicht dies jähe Herabfallen aus den höchsten Höhen hoffnungsloser Verzweiflung in die armseligsten Trivialitäten des Lebens etwas stutzig machen, z. B.:

Ach, daß der Liebesgott, trotz seiner Binden
Zu seinem Ziel stets Pfade weiß zu finden! —
Wo speisen wir? — Ach! welch ein Streit war hier? u. s. w.
(I, 1, 177 ff.)

Oder man sehe die folgende Stelle:

Benvolio.
„Fühl' andres Leid, das wird dein Leiden lindern!
Empfind im Auge neuen Zaubers Kraft,
So wird das Gift des alten fortgeschafft.

Romeo.
Ein Blatt vom Wegrich ist dazu geschickt.

Benvolio.
Ei sag', wozu?

Romeo.
Für ein geschundnes Bein.

Benvolio.
Was, Romeo, bist du verrückt?

Romeo.
Verrückt nicht, doch gebunden wie Verrückte,
Gesperrt in einen Kerker, ausgehungert,
Gegeißelt und geplagt, und — (Capulets Bedienten bemerkend)
Guten Abend, Freund!" (I, 2, 49 ff.)

Wer erinnert sich nicht des einen oder andern Jugendfreundes, der sich im Stadium einer Rosalindenliebe ganz ähnlich geberdete und sich gleich unglücklich und beklagenswerth vorkam? Oder hält Bulthaupt dies für echte Liebe? Nicht gering anzuschlagen scheint es uns ferner, daß Rosalinde Romeos Leidenschaft für sie gar nicht für Liebe ansieht. Sobald das Weib durch Eitelkeit nicht geblendet wird, hat es einen sehr scharfen Sinn, um die Beschaffenheit der Liebe eines Mannes für sie zu

erkennen — möge es sie erwidern oder nicht. Die plötzliche Munterkeit und Frische — nach der Begegnung mit Julia — ist nach Bulthaupts Ansicht nur eine Folge der Erfüllung, der erfüllten Liebessehnsucht. Wenn aber auch Julia ihn hätte schmachten lassen, so wäre sein Zustand eher noch schlimmer geworden, und wenn Rosalinde ihm plötzlich entgegengekommen wäre, so würde er sich ganz gewiß nicht anders gegen sie als gegen die, nach seiner augenblicklichen Empfindung, weit schönere Julia benommen haben. „Und was wird die Folge sein, wenn er nun plötzlich die Dritte trifft, die ihm, da es eine absolute Schönheit nicht gibt, wieder schöner zu sein scheint als Julia. Hierin liegt eben der springende Punkt und die Tragik des Stückes ... Neben der ersten Liebe eine zweite — damit ist der ganze Vorgang aus der individuellen Sphäre in die der Gattung versetzt und der Einzelne Nichts weiter als ein Werkzeug des unsichtbar waltenden Triebes, der für die Erhaltung seiner Schöpfung sorgt." Wenn man von diesem Satze die Anwendung aufs Leben machen wollte! Im Kunstwerk, dessen oberstes Prinzip die Oekonomie sei, bedeute die Zweiheit die Vielheit. „Bei Romeo jagt eine Liebe mit unheimlicher, an und für sich bei stark sinnlichen Naturen völlig glaubwürdiger Schnelligkeit die andere. Daraus folgt: dies ist ein charakteristischer, allgemein zu fassender Zug; nicht sowohl Romeo liebt die Julia, als vielmehr die nach ihrem Objekt, nach Erfüllung strebende Liebessehnsucht im Romeo liebt das Weib in der Julia. Das Verhalten Romeos ist ganz nur auf die natürlichsten Triebe basirt und rechnet nur auf die Sympathie dieser bei dem Zuschauer." Auch einen Opfertod, durch den die Liebenden sich und ihrem Ideal die Treue bewährten, kann Bulthaupt nicht anerkennen. „Verdient, fragt er, der Selbstmord der Verzweiflung, um das momentan einzige und höchste Ziel aller Wünsche gebracht zu sein, die Bezeichnung ‚Opfertod'? Hier handelt es sich um physiologische und pathologische Prozesse, die groß und wahr sind, und auf der Stärke der sie treibenden Macht beruht die Welt — aber mit moralischen Floskeln sollte man sie nicht umkleiden."

2. Die Sinnlichkeit der Liebe bei den Mädchen, besonders bei Julia. (Zu Seite 461.)

„Fast alle Shakespeareschen Liebesverhältnisse, bemerkt Bulthaupt (S. 343 f.), indem er Hartmanns Ansicht aufgreift und weiterführt, nehmen von einer rasch auflodernden, blinden Sinnlichkeit ihren Ausgang, die jedes sittliche Bedenken und jede Rücksicht gegen Andere zurückdrängt. Blind ergibt sich Julia der plötzlichen Neigung zu dem

ungekannten Sohn der Todfeinde ihres Hauses, und mit einer Kraft, die nicht die leiseste Sour von Sorge um ihre Eltern aufkommen läßt seien diese wie sie wollen) nimmt sie alle Folgen ihres heimlichen Ehebündnisses mit Romeo auf sich: Desdemona folgt dem Mohren, ohne für den Schmerz und die Entrüstung ihres Vaters auch nur ein Wort der Schonung zu haben; die schamlose Jessika für welche auch wir herzlich wenig Sympathie haben läuft mit ihrem Liebsten, einem Christen, davon, bereichert mit dem Schatz, den sie dem Vater stahl, und während dieser, von den Christen existenzlos gemacht und vernichtet, verzweifelt und sich die Haare zerrauft, schwelgt sie im Garten von Belmont mit dem weichmüthigen Lorenzo in den Tönen einer zauberischen Musik. Wenn Eduard von Hartmann auf solche und ähnliche Beispiele in seinem Aufsatz über ‚Romeo und Julia' hinweist, so trifft er gewiß einen für die Behandlung der Liebe bei Shakespeare charakteristischen Zug, und man darf ihm zustimmen, wenn er sie eine Behandlung ‚in romanischem Sinne' nennt. Nur wäre es völlig verkehrt, dem großen Dichter aus dieser seiner Eigenart einen Vorwurf zu machen. Sind es doch romanische Verhältnisse, die er in den angeführten Dramen schildert! Auffallender und für Shakespeare nicht minder charakteristisch scheint es mir zu sein, daß seine liebenden Frauen, sobald das eheliche Band geschlossen ist, eine Wandlung durchmachen, die aus der schnellen Sinnlichkeit des Erwachens der Liebe die erhabenste Sittlichkeit ihres Bestandes macht. Dann tritt die Treue in ihre Rechte, dann schafft Shakespeare eine Imogen, dann gewinnt Desdemona die schönste Krone der Weiblichkeit. Flatterinn und Cicisbeat sind unbekannt, und lichtvoll erscheint in der vollsten, duldungsfähigsten Hingebung der edelste Charakterzug des germanischen Weibes."

Man begreift nicht, wie ein Mann wie Bulthaupt dazu kommt, sich künstlich Schwierigkeiten zu schaffen, da die Thatsachen doch wahrlich einfach genug liegen. Denn das Verhalten der Shakespeareschen Frauengestalten vor und nach der Ehe steht mit sich vollständig im Einklang — solche Liebhaberinnen können später als Gattinnen, solche Gattinnen konnten früher als Liebhaberinnen nicht anders handeln, als es bei Shakespeare geschieht. Beidemale gehorchen sie der gleichen Macht — beidemale ist die einzige Triebfeder und Richtschnur ihres Handelns eine ganz in dem theuren Mann aufgehende, gar nicht an sich selber denkende Liebe, welche für das liebende Weib die ganze Welt um es herum in Nacht und Dunkel versinken läßt. Auf was stützt sich überhaupt jene eigenthümliche, durch sich selber schon sehr zu Bedenken auffordernde Theorie, daß vor der Ehe die Liebe des Weibes einen romanischen, nach der Ehe aber einen germanischen Cha-

rakter zeige? Doch vor allem auf das plötzliche Entstehen der Liebe, welches nach Bulthaupt nur mit dem Wesen der romanischen, d. h. sinnlichen Liebe vereinbar ist. Früher hatte er schon — bei Gelegenheit Romeos und Julias — Protest dagegen eingelegt, daß man „aus der nur auf das erste Anschauen gegründeten, allerdings vollkommen möglichen, aber doch lediglich sinnlichen Leidenschaft ein germanisches Liebesideal konstruiren wolle, das, wie sinnlich es immer sein mag, doch auch eine sittliche Beimischung, Bestand und Treue verlangt und die gegenseitige Anziehungskraft nicht nur aus der körperlichen Wohlgestalt, sondern auch aus seelischen Vorzügen, die sich zu ergänzen im Stande sind, resultirt" (S. 191). Und alles dies soll daraus folgen, daß zwei Leute sich auf den ersten Blick in einander verliebten? Nun ist es aber doch unbestreitbar, daß wir in unserem Verhältnisse zu den Menschen weit mehr durch Gefühls- als durch Verstandesurtheile bestimmt werden, und daß auch Sympathie und Antipathie in den meisten Fällen weit sicherere Führer sind, um unser Verhalten zu Jemand zu regeln, als ein auf bloßen Worten und Handlungen desselben beruhendes verstandesgemäßes Urtheil über ihn. Wie oft wird nicht der erste Eindruck der Persönlichkeit zeitlebens für unsere Stellung zu ihr bestimmend, maßgebend dafür, ob wir ihr mit Neigung oder Abneigung, mit Vertrauen oder mit Mißtrauen gegenüberstehen! Und in der Liebe sollte er nur eine geringere Rolle spielen dürfen, da doch gerade hier Anziehung und Abstoßung nach unerklärlichen Gesetzen geschieht, und ein neckischer Kobold es zu sein scheint, der gegen alle Berechnung diesen Mann für jenes Weib, jenes Weib für diesen Mann leidenschaftlich erglühen läßt? In der Liebe, ja auch schon in der Freundschaft entscheidet die Persönlichkeit und sie allein. Eine Liebe und eine Freundschaft, welche der theuren Person nicht als solcher, ohne jede Erfahrung über ihren Charakter, vertraut, verdient nicht ihren Namen. Und gar das Ding von Liebe, welches Hartmann und Bulthaupt meinen, jene Liebe, welche die Kenntniß voraussetzt, daß die beiderseitigen „seelischen Vorzüge sich zu ergänzen im Stande sind", sollte nimmermehr sich als germanische Liebe ausgeben und sich neben die von Shakespeare geschilderte Liebe zu stellen wagen. Es ist völlig falsch und zeugt von sehr oberflächlicher Beobachtung, wenn man die durch den ersten Eindruck hervorgerufene gegenseitige Liebe ausschließlich auf die „körperliche Wohlgestalt" zurückführen will — diese liefert zu einem so zusammengesetzten Produkt, wie es dieser Eindruck ist, nur ein Element, wenn auch ein sehr wichtiges. Die ganze Begründung, die Bulthaupt seiner Behauptung von der Sinnlichkeit der Liebe der Shakespeareschen Mädchen gibt, ist hinfällig sowie auch alles, was er aus ihr folgert. Der Widerspruch, der zwischen der ro-

manischen Liebe der Mädchen und der germanischen Liebe der Frauen bestehen soll, und die Wandlung, welche Shakespeare, unserem Kritiker zufolge, die liebenden Frauen nach der Heirath durchmachen läßt, wobei „aus der schnellen Sinnlichkeit des Erwachens der Liebe die erhabenste Sittlichkeit ihres Bestandes“ wird, ist ein bloßes Gebilde von Bulthaupts Phantasie.

Es sind recht eigentlich die Züge des germanischen Weibes, als dessen „edelsten Charakterzug“ Bulthaupt die „vollste, duldungsfähigste Hingebung“ bezeichnet, welche die Mädchen Shakespeares zieren. Wir brauchen bloß an Miranda, an Porzia und Helena zu erinnern, bei welchen allen man jene unbegrenzte Hingebung, Selbstlosigkeit, Unterordnung und Dienstwilligkeit des germanischen Weibes, auch vor der Heirath, findet.

Es heißt übrigens das Verhältniß vollständig umkehren, wenn man die Liebe der romanischen Frauen als sinnlicher, mehr zur raschen Hingabe an den geliebten Mann drängend, die der germanischen Frauen als weniger sinnlich bezeichnet. In den Amadis- und Schäferromanen sowie ihren späteren Weiterbildungen, überhaupt in allen jenen Werken, in welchen das romanische Liebesideal seinen charakteristischen Ausdruck gefunden hat, sind die Frauen weit kälter und zurückhaltender als die reinsten und zartesten Gestalten germanischer Dichtung. Sobald diese lieben, sind sie eben bloß liebende Mädchen, welche vor allem ihrer Liebe folgen und gar nicht mehr an sich, ihren Stolz und ihre Mädchenwürde denken. Bei den andern bleibt dagegen auch in der Liebe noch ein stark verstandesgemäßes, berechnendes Element bestehen — die Liebe wird hier immer von dem Stolz gezügelt, das Weib geht nicht so sehr darauf aus, den geliebten Mann zu beglücken, als ihn in sklavischer Unterwürfigkeit vor sich zu sehen und sich von ihm wie eine Göttin verehren und feiern zu lassen. Die Heldinnen romanischer Liebesdichtung lassen sich lange Jahre, oft mehr als ein Jahrzehnt die aufopferndsten Ritterdienste eines Anbeters weihen, ehe sie endlich geruhen, ihn zu erhören, und in denjenigen Kreisen, welche sich, wie das Hotel Rambouillet, vorübergehend bemühten, diese Ideale in die Wirklichkeit überzuführen, handelten die Frauen der Wirklichkeit nicht viel anders. Es lassen sich sehr wohl Lagen denken, wo gerade die lieblichsten und zartesten Mädchengestalten der germanischen Dichtung, eben weil sie einen Mann über alles in der Welt lieben und sich ihm so vertrauensvoll hingeben, nicht die Kraft hätten, ihm etwas zu verweigern. Shakespeare, dem Leute wie Hartmann Mangel an sittlichem Takt — die Ausdrücke sind allerdings meist stärker — vorzuwerfen sich erdreisten, ist absichtlich solchen Lagen ausgewichen — nicht so Goethe, den Hartmann, wo es sich um das ger-

manische Liebesideal handelt, allein für voll ansieht. Eigentliche Schwäche ist aber bei den meisten Mädchengestalten romanischer Dichtung eben wegen ihres Stolzes gar nicht denkbar.[1] Gewiß gibt es neben dem ebenbezeichneten auch noch ein weniger hohes romanisches Mädchen- und Liebesideal — hat ja doch auch die germanische Dichtung nicht lauter Klärchen und Käthchen, nicht immer Gestalten wie Miranda und Porzia dargestellt. Aber wer auch seine Studien über romanische Liebe nur in Boccaccios „Dekameron" gemacht hätte, hätte nicht, wie Hartmann es thut, die Behauptung aufstellen dürfen: „Die romanische Liebe geht in einer durch Phantasie und Esprit veredelten Sinnlichkeit auf."

Wir bestreiten nun keineswegs, daß eine so plötzlich entstandene Liebe lediglich sinnlich sein und eine sittliche Beimischung, Bestand und Treue, vermissen lassen könne — wir wollten bloß beweisen, daß sie durchaus nicht so zu sein brauche, und fest steht es für uns auch, daß sie in den zwei ausführlicher von Shakespeare geschilderten Liebesverhältnissen, die eine so rasche Entstehung haben, nicht so ist — nämlich bei Romeo und Julia, bei Ferdinand und Miranda im „Sturm". Bei Miranda — für uns kommen hier vor allem die Mädchen, nicht ihre Liebhaber in Betracht — wird es hoffentlich keines Beweises bedürfen: die größere Stelle, die wir früher angeführt haben, spricht wohl allein schon deutlich genug. Wohl aber werden einige Worte über Julia noch angebracht sein.

Zunächst muß betont werden, daß sie durchaus nicht Romeos körperliche Wohlgestalt allein liebt, wie dies behauptet worden ist. Es ist vielleicht nicht überflüssig, sich deshalb nochmals die erste Begegnung unseres Paares in ihren Einzelheiten zu vergegenwärtigen. Julia soll auf dem Balle Graf Paris treffen, der um ihre Hand wirbt, und verspricht ihrer Mutter, sie wolle sehen, ob dies Sehen vielleicht Neigung hervorrufen werde. Nun sprechen aber die Gräfin Capulet (I, 3, 81 ff.), Capulet selber (III, 5, 180 ff.) und die Amme (III, 5, 220 ff.) immer in den rühmendsten Ausdrücken von seiner äußern Erscheinung und seiner ganzen Persönlichkeit, und was wir im Stücke von ihm sehen, wie noch zum Schluß die Totenfeier an Julias Grabe, widerspricht nicht diesem schmeichelhaften Bericht. Andrerseits ist auch die von Romeo angeschwärmte Rosalinde auf dem Ball: sie wurde ausdrücklich unter den Eingeladenen angeführt, und daß wir später nichts von ihr hören, spricht nicht gegen ihre Anwesenheit, da ja auch Paris, für den der Ball doch eine Gelegenheit bieten soll, sich Julia zu nähern, nicht

[1] Wir können hier auf den scheinbaren Widerspruch nicht eingehen, daß in jenen Romanen nicht selten die Ehe antizipirt wird.

mehr genannt wird. Romeo steht zuerst ferne — vermuthlich, weil er sich erinnert, daß Rosalinde, welche an seine Liebe nicht glaubt, ihm wenig Dank weiß, wenn er sich um sie bemüht. Erst als er Julia sieht, nimmt er am Tanz Theil, um mit ihr sprechen zu können. Sicherlich haben sich vor ihm auch schon Graf Paris und andere junge und hübsche Männer um sie, die Tochter des Hauses, bemüht. Allein trotz dieser Ablenkungen finden sich Romeo und Julia sofort zusammen — er fühlt, daß unter allen diesen Mädchen, sie, daß unter allen diesen Männern eben dies eine Wesen zur Ergänzung des eigenen Ich erfordert wird, zu seinem Lebensglück nothwendig ist. Wie kann man da behaupten, der durchs Auge empfangene Eindruck der körperlichen Wohlgestalt sei allein bei ihnen wirksam gewesen, erschöpfe die gegenseitige Anziehung, welche sie empfanden?

Daß Julia ihren Romeo anbetet und verehrt, nicht bloß den schönen Mann in ihm gern sieht, läßt uns auch die Gartenszene erkennen. Dort sagt sie nämlich auf Romeos Frage, bei was er denn seine Liebe betheuern solle, da sie seinen früheren Eid zurückgewiesen hatte:

„Laß es ganz;
Doch willst du, schwör' bei deinem edlen Selbst,
Dem Götterbilde meiner Anbetung,
So will ich glauben." (II, 2, 112 ff.)

Dazu nehme man noch die früher (S. 448) angeführten Worte an die Amme, welche nach dem Zweikampfe mit Tybalt „Schand' treffe Romeo!" ausgerufen hatte:

„Die Zunge lähm' dir
Solch Wunsch! Er ward zur Schande nicht geboren" u. s. w.

Um die Frage zu entscheiden, ob die Liebe der Julia die „sittliche Beimischung, Bestand und Treue" enthalte oder nicht, genügt es wohl auf einen Punkt hinzuweisen. Als Julia von Romeo belauscht worden ist und nun auf seine Liebesbetheuerungen mit einer offenen Erklärung antwortet — und uns ist diese Erklärung immer rührend gewesen wegen der durch die vertrauensvollste Hingebung hindurchblickenden mädchenhaften Scheu, die fürchtet, daß man eine so weitgehende Offenheit für unweiblich und leichtfertig ansehen könnte —: Julia sagt also hier unter Anderm zu Romeo:

„Du könntest denken, ich sei leichten Sinns:
Doch glaube, Mann, ich werde treuer sein,
Als sie, die fremd zu thun geschickter sind." (II, 2, 99 ff.)

Der Grund, den Julia für ihre Treue anführt, und den Hartmann zu einem Beweise für ihre romanische Sinnlichkeit stempeln möchte, ist völlig überzeugend — nämlich ihre große Liebe. Gerade weil sie

Romeo so tief und innig liebt, vermag sie nicht sich ihm gegenüber fremd zu stellen, wie sie es bei weniger Liebe sehr wohl vermöchte — und wie es beiläufig die Mädchen in der romanischen Dichtung weit häufiger als in der germanischen thun.

Wenn man mit solcher Bestimmtheit, wie es Hartmann und Bulthaupt thun, von einer sinnlichen Liebe bei Shakespeare spricht, so hätte man sich jedenfalls zuerst einmal vergewissern müssen, ob denn auch der Charakter derselben sich durchgehends zeige. Die sinnliche Liebe, welche vorwiegend auf körperliche Schönheit bei dem geliebten Wesen sieht — bei dem Manne nimmt sie gerne ihren Ausgangspunkt von dem, was man bezeichnend „weibliche Reize" nennt — geht vor allem auch auf die körperliche Vereinigung, den sinnlichen Genuß aus. So lange sie dies ihr Ziel noch nicht erreicht hat, wird sie gekennzeichnet durch eine verzehrende Glut, ein Verlangen nach der Befriedigung der Lust. Von diesem ihrem wesentlichen Merkmale, dem eigentlich sinnlichen Verlangen, ist aber auch nicht ein Hauch zu spüren in den Szenen, wo Romeo und Julia — andere Paare kommen ja gar nicht ernstlich in Frage — beisammen sind. Man nehme nur einmal die folgenden Verse aus der Gartenszene, wo Julia sich eben von Romeo verabschieden will:

Julia.

„Schlaf süß!
Die Liebesknosp' mag warmer Sommerhauch,
Bis wir uns wiedersehn, zur Blum' entfalten.
Gut' Nacht! Gut' Nacht! So süße Ruh' und Frieden,
Als mir im Busen wohnt, sei dir beschieden.

Romeo.

Ach, unbefriedigt lässest du mich doch?

Julia.

Was für Befriedigung begehrst du noch?

Romeo.

Gib deinen treuen Liebesschwur für meinen.

— — — — — — — — — — —

Romeo (allein, als Julia von der Amme für einen Augenblick weggerufen wurde).
O sel'ge, sel'ge Nacht! Ich fürchte, weil
Mich Nacht umgibt, ist alles dies nur Traum,
Zu schmeichelnd lieblich für die Wirklichkeit." (II, 2, 120 ff.)

Dies in der Gegenwart so selige, beruhigte, friedevolle Glücksgefühl kommt nur der reinen, nicht aber der sinnlich verlangenden Liebe zu, bei der man in einem solchen Augenblick vielmehr das unruhige Feuer der ungestillten Begierde erwarten müßte. Man höre auch Romeo unmittelbar vor der Trauung zu Lorenzo:

„Laß den Kummer kommen,
Er wiegt nicht auf die Freuden, die mir gibt

'ne flüchtige Minut' in ihrem Anblick.
Füg' unsre Händ' in eins durch heil'gen Segen,
Dann thu' der Liebeswürger Tod sein Aergstes;
Genug, daß ich nur mein sie nennen darf."

und dann zu der eben erschienenen Julia:

„Ach, Julia! Ist deiner Freuden Maß
Gehäuft wie meins, und weißt du mehr die Kunst
Sie kundzugeben, würze rings die Luft
Durch deinen Hauch; laß die Musik der Zunge
Die Seligkeit verkünden, die wir beide
Bei dieser theuern Näh' im andern finden." (II, 6, 3 ff.)

Was nun den Monolog „hinab du flammenhufiges Gespann" anbetrifft, so dürfte hier ein eigentlicher Beweis gegen diejenigen, welche hier — wie Bulthaupt — durchaus nichts „Blumenduftiges", sondern vielmehr eine „das Maß einer vierzehnjährigen Mädchenphantasie weit überflügelnde Ausdrucksweise" sehen wollen, schwer zu führen sein. Wir haben hier ein lyrisches Austönen der erregten Empfindungen eines jungen Mädchens vor uns, welches in aller Heimlichkeit den Geliebten, und zwar diesmal als Gatten erwartet. Man darf wohl annehmen, daß in einem solchen Falle einem Mädchen das Herz stärker klopft als bei einer gewöhnlichen Begegnung, und daß sich ihre Gedanken leicht in derselben Richtung bewegen wie bei Julia. Nur würden wohl bei einem älteren Mädchen oder einem Mädchen unserer Zeit diese Gedanken mehr ängstlicher Art, mehr trübe und ernst sein, während sie bei Julia eitel Glück, Heiterkeit und Freude sind. Um jedoch Julia ganz zu verstehen, muß man sich noch eine Eigenthümlichkeit von ihr gegenwärtig halten, nämlich „die außerordentliche Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft, welche ein Theil ihres südlichen Temperamentes ist und den Rest ihres Charakters regelt und modifizirt. Ihrem regen Gefühl entspringend, durch ihre Leidenschaften beflügelt, belebt diese Einbildungskraft ihre Freuden, verstärkt ihre Kümmernisse, steigert ihre Furcht und überwältigt am Ende ihre Vernunft. Sie ist im Beginn, wenn nicht die Quelle, so doch das Medium der Leidenschaft, und diese wieder entzündet ihre Phantasie; durch die Macht dieser Phantasie wird Juliens Beredsamkeit so lebhaft poetisch, stellt sich ihr jede Empfindung, jedes Gefühl in den reichsten Bilderschmuck gekleidet dar und wird so von ihrem Geiste zu unserem zurückgespiegelt" (Jameson). Dieser Monolog enthält allerdings jene Wendungen, welche auf die bevorstehende Liebesnacht gehen und — wie wir zugestehen wollen — einer Mißdeutung fähig sind; dafür aber athmen andere wieder eine so helle Begeisterung, eine so schwärmerische Zärtlichkeit, eine so reine, kindliche Freude, Romeo besitzen und ihm gehören zu sollen, daß es uns wenigstens gewiß ist, daß Shakespeare das nicht meinte, was einzelne Kritiker hier

sehen wollen.[1] Weiter ist wohl auch noch zu beachten, daß in „Romeo und Julia" der dramatische Charakter des Werkes nicht so rein durchgeführt ist wie in den andern Dramen, und daß es sich in vielen Stellen mehr einem lyrisch-epischen Gedichte nähert.[2] Und gerade Julias Monolog ist ganz lyrisch, wie wir kein zweites Beispiel unter den Monologen Shakespeares — wenn auch Goethes— ausfindig zu machen vermöchten. Er ist weit mehr ein lyrischer Erguß, ein schwungvoller, in einen Gesang an die Nacht umgewandelter und der Braut in den Mund gelegter Hymenäus, der „sich in Form und Inhalt an die zu Shakespeares Zeit üblichen Hochzeitsgedichte anlehnt" (Max Koch), als ein dramatisches Selbstgespräch. Schon die Absicht des Dichters, hier Inhalt und Form eines Hochzeitsgedichtes nachzuahmen — weitere Beweise hierfür stellt eine neue Untersuchung über die Quellen unseres Stückes von L. Fränkel in Aussicht — sollte uns abhalten, aus diesem Monologe weitgehende Schlüsse zu ziehen, welche durch den übrigen Inhalt des Dramas nicht gerechtfertigt werden.

Bezeichnend scheint es uns auch, daß die geistvolle Schriftstellerin, welche uns ihre Gedanken über Shakespeares Frauengestalten geschenkt hat, Frau Jameson, welche sich uns überall in ihrer Schrift als eine vorzügliche Kennerin des weiblichen Herzens und als eine Frau vom

---

[1] „Komm, Nacht! — Komm, Romeo, du Tag in Nacht,
Denn du wirst ruhn auf Fittichen der Nacht,
Wie frischer Schnee auf eines Raben Rücken. —
Komm, holde Nacht, schwarzstirn'ge Liebesnacht,
Komm, gib mir Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zertheil' in kleine Sterne ihn:
Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt." (III, 2, 17 ff.)

[2] So besonders — Coleridge hat schon darauf aufmerksam gemacht — im Ausdruck. Die folgenden Stellen sind besonders bedeutsam, weil sie sehr wenig zu dem Charakter solcher Leute wie Benvolio, Mantague, Capulet passen:

„Schon eine Stunde, eh' im Ost
Die heil'ge Sonn' aus gold'nem Fenster schaute..." (I, 1, 125 ff.)

„Schon manchen Morgen ward er dort gesehn,
Wie er den frischen Thau durch Thränen mehrte
Und, tief erseufzend, Wolk' an Wolke drängte:
Allein, sobald im fernsten Ost die Sonne
Die allerfreu'nde, von Auroras Bett
Den Schattenvorhang wegzuzieh'n beginnt..." (V. 138 ff.)

„Wie munt're Jünglinge aufs Neu' sich freuen,
Wenn auf die Ferse' der Fuß des holden Maien
Tritt lahmem Winter..." (I, 2, 26 ff.)

feinsten Geschmack und sicherstem, echt weiblichem Takte zeigt, hier keinen Anstoß genommen hat. Sie sagt nämlich: „Dies berühmte Selbstgespräch schwelgt in überreicher Bilderpracht. Die zärtliche Beschwörung: ‚Komm, Nacht, komm, Romeo! Du Tag in Nacht!‘ drückt die Fülle enthusiastischer Begeisterung für ihren Geliebten aus, der ihre ganze Seele besitzt, aber so, wie nur Julia sie hätte ausdrücken können oder mögen — in einer kühnen und schönen Metapher. Man darf, wie erinnert sei, hier nicht etwa annehmen, Julia wende sich dabei an einen Zuhörerkreis oder auch nur an eine Vertraute; und ich gestehe, mich hat immer der äußerste Mangel an Geschmack und Zartgefühl bei denen verletzt, welche mit rohem Spotte oder mit noch gröberer und verkehrterer Prüderie diese schöne, von Julia in der schweigenden Einsamkeit ihres Gemachs hingehauchte ‚Hymne an die Nacht‘ bekritteln. Sie denkt laut; es ist das junge, vor sich selber in Worten triumphirende Herz. Neben all der Heftigkeit, mit welcher sie die Nacht anruft, Romeo in ihre Arme zu bringen, findet sich wieder etwas so Kindliches in ihrer vollendeten Einfalt, so Spielendes und Phantastisches in den Bildern und der Sprache, daß der Zauber des Gefühls und der Unschuld über das Ganze ergossen ist, und ihre Ungeduld ist, um ihre eigenen Worte zu gebrauchen, ganz die ‚eines Kindes vor einem Fest, das neue Kleider bekommen hat und sie nicht tragen darf‘. Gerade in diesem Augenblick, wo Herz und Phantasie sich ganz dem seligen Vorgeschmack hingeben, tritt die Amme mit der Nachricht von Romeos Verbannung ein, und der unmittelbare Uebergang vom Entzücken zur Verzweiflung thut eine mächtige Wirkung.“

Bulthaupt stellt in Verfolgung seiner Theorie noch mehrere andere Behauptungen über Julia auf, welchen wir ebenfalls nicht zustimmen können.[1] Auf sie einzugehen, fehlt uns jedoch hier der Raum. Indessen durfte man von Bulthaupt überzeugt sein, daß er die sittliche Größe

---

[1] Am auffallendsten ist uns darunter immer die folgende erschienen: „Nicht zu übersehen ist ein eigenthümlicher Zug: als Julia der Glaube erweckt wird, Romeo und Tybalt seien erschlagen, jammert sie über den Tod ihres Vetters fast (f a s t!) so sehr wie über den vermeinten Tod ihres Gatten. Warum? Was ist ihr dieser Vetter, daß sie ihn mit dem Geliebten auch nur in einem Athemzuge nennen kann? [Wir möchten nur einmal sehen, was Eduard von Hartmann ihr für ein Verbrechen daraus gemacht hätte, wenn sie weniger über Tybalt gejammert hätte!] Ich glaube, hier liegt, fein und dem Naturell des Weibes entsprechend modifizirt, die Parallele zu dem Gattungscharakter der Liebe Romeos. Noch besitzt sie diesen nicht ganz. Tybalt aber mag ihr in diesem kurzen Augenblick wie ein Vertreter des Geschlechts erscheinen, dessen schönste Krone sie mit Romeo ganz zu gewinnen hoffte“ (S. 197.) Wenn er dann fortfährt: „Auch Juliens Charakter hat einen lediglich sinnlichen, dämonischen, in ihrem Entstehen willenlosen Zug“, so möchte man fragen, wo denn in aller Welt die Liebe eine andere Entstehung habe, ein Produkt des bewußten, überlegenden Willens sei.

der Heldin nicht so verkennen würde, wie es von Hartmann geschieht. Und in der That, abgesehen davon, daß er ja auch bei ihr wie bei allen Shakespeareschen Frauen nach der Heirath eine Wandlung vor sich gehen läßt und mit der Wendung „Cicisbeat und Flattersinn seien hier unbekannt", eine Ansicht Hartmanns höflich zurückweist, hebt er noch ausdrücklich hervor, „bei aller Erregtheit ihres jugendlichen Blutes versäume sie nicht, planvoll und sittlich zu handeln, und niemals erscheine sie uns in einer unwürdigen Situation" (S. 197).

3. Bulthaupt über Desdemona. (Zu Seite 467.)

Bulthaupts Beurtheilung von Shakespeares Frauengestalten wird dadurch so falsch und schielend, daß er niemals den richtigen Standpunkt für seine Betrachtung gewinnt. Er greift bald die eine, bald die andere Eigenthümlichkeit heraus, lobt an ihnen dies und tadelt jenes, während er sie zuerst einmal als etwas Ganzes und Nothwendiges hätte begreifen müssen. Keine anderen Gestalten des Dichters sind so einfach und durchsichtig, keine anderen so konsequent und dabei alle aus denselben Elementen zusammengesetzt. Was ein Leser der Gegenwart, wie Bulthaupt, an ihnen als Mangel und was er an ihnen als Vorzug empfindet, hängt aufs engste zusammen und ist durch einander gegeben. Man sollte es daher auch endlich einmal unterlassen, die Mädchen des Dichters wegen ihrer zarten, hingebungsvollen Liebe zu *preisen* und wegen ihrer Unkindlichkeit zu *tadeln*, ihnen bald wegen des raschen Entstehens der Liebe *Sinnlichkeit*, bald wegen der nachher bewiesenen Treue und Aufopferungsfähigkeit *Sittlichkeit* beizulegen. Es sind immer die gleichen Wesen, und noch dazu unter der Herrschaft des gleichen Gefühls — nur den verschiedenen Situationen gemäß, in welchen sie stehen, bethätigen sie sich verschieden. Diese Wesen müßten von Grund aus ihren Charakter ändern und würden dabei ganz die ihnen eigenthümliche Schönheit einbüßen, wenn sie jene vermeinten Mängel ablegen sollten. Wenn man die *eine* Eigenschaft an ihnen nicht missen will, so muß man sich auch die andere gefallen lassen — man muß diese Frauen als *Ganzes* nehmen und entweder billigen oder verwerfen. Auch ist es nicht gerechtfertigt, wenn man sich mit Vorliebe an einzelne Persönlichkeiten hält. In dem Thun und Lassen der Shakespeareschen Frauen hat man trotz der Fülle individueller Abweichungen immer Aeußerungen der *Frauenseele* vor sich, wie der Dichter sie sich dachte, und unter den vielen verschiedenen Formen erkennt man immer den gleichen Typus. Wenn einzelne der Shakespeareschen Mädchen ohne Tadelsprüche von Seiten der Kritiker weggekommen sind,

so haben sie dies nicht dem Umstand zu danken, daß sie von Natur aus anders sind, sondern daß der Dichter sie in andere Verhältnisse gestellt hat. Kordelia gilt als das Muster einer liebevollen Tochter und als die idealste dichterische Verkörperung der Kindesliebe, Desdemona finden Manche „unkindlich" und „lieblos". Und doch brauchten bloß die Situationen vertauscht zu sein, damit Desdemona so wie Kordelia, Kordelia so wie Desdemona handelte.

Wenn Bulthaupt auf die Frauen und Mädchen bei Shakespeare zu sprechen kommt, finden wir seine Betrachtungsweise aus den eben hervorgehobenen Ursachen unwissenschaftlich und etwas äußerlich — was er über sie sagt, steht unseres Dafürhaltens erheblich gegen seine sonstigen verständigen und gediegenen Ausführungen zurück. Vielleicht nirgends tritt dies mehr hervor als in dem, was er über Desdemona bemerkt. Diese Stelle schien uns sehr bezeichnend, wir setzen sie daher her.

Bulthaupt findet (S. 222 ff.) Desdemonas Gesammtbild von „feinstem sinnlichen Reiz". „Die Liebe zu dem Mohren beherrscht sie vollkommen, sie gibt ihr ein unbegrenztes Vertrauen zu ihrem seltsamen und seltenen Ideal und macht sie zugleich lieblos gegen Andere. Die bei Shakespeare so oft behandelte Unkindlichkeit erscheint auch in ihr und fast ohne Entschuldigung. Daß sie ‚den Vater trügt', ist zwar kein Unglück und Unrecht (das thun alle Liebenden, die den Widerspruch der Eltern fürchten), aber daß sie für den alten Mann, der sein Kind über Alles liebt, auch nicht ein einziges Wort des Trostes hat, daß sie sich so kalt und fest gegen die Absicht des Dogen, sie während Othellos Feldzug in Brabantios Hause zu lassen, sträubt, das zeigt sie ganz in den Banden ihrer Leidenschaft und charakterisirt sie weit mehr als eine sinnliche, denn sittliche Natur." Diese Behauptungen zeugen von außerordentlicher Flüchtigkeit. Als der Herzog vorschlägt, Desdemona solle in Brabantios Hause bleiben, erklärt dieser zuerst sich dagegen, und ihm schließen sich dann Othello und Desdemona an. Sie thut es mit den Worten:

„Ich möchte dort nicht wohnen,
Um meines Vaters Langmuth aufzuregen
Durch meine Gegenwart." (Othello I, 3, 242 ff.)

Ihr Beweggrund ist also gerade kindliche Liebe und Ehrfurcht. Allerdings sagt sie ihrem Vater kein Wort des Trostes. Aber was sollte sie sagen? Sie ist sich keines Unrechts bewußt und kann ihn also nicht um Verzeihung bitten. Dann gibt auch sicher ein Kind einen stärkeren Beweis von seiner Ehrerbietung und seinem Gehorsam, wenn es die Ansicht des Vaters achtet, auch wo es sie für falsch hält und außer Stande ist, nach ihr zu handeln, als wenn es ihn von seinem Unrecht zu überführen sucht. Besten Falles hätte also Desdemona ihrem

Vater etliche gute Worte geben können. Nun wird aber jeder Mensch von Zartgefühl, der mit Bewußtsein Jemand durch seine Handlungen kränken muß, sich hüten, ihn dafür mit schönen Worten abzuspeisen, die sehr leicht wie Hohn klingen, und wie viel mehr erst ein Kind dem Vater gegenüber! Soweit wir die Shakespeareschen Väter kennen, glauben wir, daß Brabantio ein solches Wort der Desdemona als eine offenbare Verspottung und Beschimpfung aufgenommen und mit einem heftigen Zornesausbruch darauf geantwortet hätte. Das Gesetz ihrer Natur zwingt Desdemona — und auch Kordelia, deren Verhalten in der Abdankungsszene ebenfalls zu vielen ihr ungünstigen Deutungen Anlaß gegeben hat — hier so und nicht anders zu handeln. Daß ihre Handlungsweise den theuren Vater schmerzen muß, thut beiden Mädchen innig leid, aber sie vermöchten nicht, sich selber untreu zu werden, um ihm diesen Schmerz zu ersparen. — Es lohnt nicht auf Bulthaupts ganze Entwicklung ausführlich einzugehen. Wir begnügen uns daher mit vereinzelten kürzeren Bemerkungen. „Man thut überhaupt wohl, fährt er fort, den moralischen Maßstab auch bei ihr (wie bei Romeo und Julia) fortzulassen. Desdemona handelt nicht nach Maximen [wie dies auch keine einzige, dichterisch wirklich gelungene Frauengestalt, weder der germanischen noch der romanischen Dichtung, thut], sie handelt durchweg natürlich, ihre Schwächen sind ihr wie ihre körperlichen und seelischen Vorzüge angeboren. Schon ihre Neigung zu dem Afrikaner hat einen Beigeschmack von sinnlichem Ueberreiz. Sie sieht ‚Othellos Antlitz in seinem Gemüth' — durch einen seltsamen Druckfehler wird daraus: „sie sieht Othellos Gemüth in seinem Antlitz —, aber ihr ganzes, heiteres, harmloses, ja, leichtsinniges Verhalten, ihre fortwährende Verliebtheit widerspricht der Annahme, daß sie ihn trotz seiner Abkunft, trotz seiner ‚Häßlichkeit' liebt — sie liebt ihn, weil er der Mohr, allerdings eben dieser, zugleich als Mann, als Mensch so hochstehende Mohr ist." Hierzu nur die eine Frage: wenn, wie es hier mit der Aeußerung der Desdemona geschieht, die Worte und Handlungen der Personen nicht mehr als maßgebend angesehen werden für die Beurtheilung derselben, an was soll man sich denn überhaupt noch halten? Bulthaupts ganzes Gerede von dem „sinnlichen Ueberreiz" in Desdemona wird allein schon durch das vorgerückte Alter Othellos widerlegt. Schmeckten nur Bulthaupts Bemerkungen über Shakespeares Frauengestalten nicht mehr nach Ueberreiz als Desdemonas Liebe! Es heißt weiter: „Hätte ihre Liebe erst eines sittlichen Entschlusses, der Ueberwindung eines Widerstandes in ihrer Neigung bedurft (!), dann würde sich dieser sittliche und kraftvolle Zug in ihr auch sonst, vor Allem in ihrer Stellung zum Vater äußern müssen. [Es ist allerdings unmöglich, sich zu verständigen, wenn man hierein das

manischen Liebe der Mädchen und der germanischen Liebe der Frauen bestehen soll, und die Wandlung, welche Shakespeare, unserem Kritiker zufolge, die liebenden Frauen nach der Heirath durchmachen läßt, wobei „aus der schnellen Sinnlichkeit des Erwachens der Liebe die erhabenste Sittlichkeit ihres Bestandes" wird, ist ein bloßes Gebilde von Bulthaupts Phantasie.

Es sind recht eigentlich die Züge des germanischen Weibes, als dessen „edelsten Charakterzug" Bulthaupt die „vollste, duldungsfähigste Hingebung" bezeichnet, welche die Mädchen Shakespeares zieren. Wir brauchen bloß an Miranda, an Porzia und Helena zu erinnern, bei welchen allen man jene unbegrenzte Hingebung, Selbstlosigkeit, Unterordnung und Dienstwilligkeit des germanischen Weibes, auch vor der Heirath, findet.

Es heißt übrigens das Verhältniß vollständig umkehren, wenn man die Liebe der romanischen Frauen als sinnlicher, mehr zur raschen Hingabe an den geliebten Mann drängend, die der germanischen Frauen als weniger sinnlich bezeichnet. In den Amadis- und Schäferromanen sowie ihren späteren Weiterbildungen, überhaupt in allen jenen Werken, in welchen das romanische Liebesideal seinen charakteristischen Ausdruck gefunden hat, sind die Frauen weit kälter und zurückhaltender als die reinsten und zartesten Gestalten germanischer Dichtung. Sobald diese lieben, sind sie eben bloß liebende Mädchen, welche vor allem ihrer Liebe folgen und gar nicht mehr an sich, ihren Stolz und ihre Mädchenwürde denken. Bei den andern bleibt dagegen auch in der Liebe noch ein stark verstandesgemäßes, berechnendes Element bestehen — die Liebe wird hier immer von dem Stolz gezügelt, das Weib geht nicht so sehr darauf aus, den geliebten Mann zu beglücken, als ihn in sklavischer Unterwürfigkeit vor sich zu sehen und sich von ihm wie eine Göttin verehren und feiern zu lassen. Die Heldinnen romanischer Liebesdichtung lassen sich lange Jahre, oft mehr als ein Jahrzehnt die aufopferndsten Ritterdienste eines Anbeters weihen, ehe sie endlich geruhen, ihn zu erhören, und in denjenigen Kreisen, welche sich, wie das Hotel Rambouillet, vorübergehend bemühten, diese Ideale in die Wirklichkeit überzuführen, handelten die Frauen der Wirklichkeit nicht viel anders. Es lassen sich sehr wohl Lagen denken, wo gerade die lieblichsten und zartesten Mädchengestalten der germanischen Dichtung, eben weil sie einen Mann über alles in der Welt lieben und sich ihm so vertrauensvoll hingeben, nicht die Kraft hätten, ihm etwas zu verweigern. Shakespeare, dem Leute wie Hartmann Mangel an sittlichem Takt — die Ausdrücke sind allerdings meist stärker — vorzuwerfen sich erdreisten, ist absichtlich solchen Lagen ausgewichen — nicht so Goethe, den Hartmann, wo es sich um das ger-

manische Liebesideal handelt, allein für voll ansieht. Eigentliche Schwäche ist aber bei den meisten Mädchengestalten romanischer Dichtung eben wegen ihres Stolzes gar nicht denkbar.[1] Gewiß gibt es neben dem ebenbezeichneten auch noch ein weniger hohes romanisches Mädchen- und Liebesideal — hat ja doch auch die germanische Dichtung nicht lauter Klärchen und Käthchen, nicht immer Gestalten wie Miranda und Porzia dargestellt. Aber wer auch seine Studien über romanische Liebe nur in Boccaccios „Dekameron" gemacht hätte, hätte nicht, wie Hartmann es thut, die Behauptung aufstellen dürfen: „Die romanische Liebe geht in einer durch Phantasie und Esprit veredelten Sinnlichkeit auf."

Wir bestreiten nun keineswegs, daß eine so plötzlich entstandene Liebe lediglich sinnlich sein und eine sittliche Beimischung, Bestand und Treue, vermissen lassen könne — wir wollten bloß beweisen, daß sie durchaus nicht so zu sein brauche, und fest steht es für uns auch, daß sie in den zwei ausführlicher von Shakespeare geschilderten Liebesverhältnissen, die eine so rasche Entstehung haben, nicht so ist — nämlich bei Romeo und Julia, bei Ferdinand und Miranda im „Sturm". Bei Miranda — für uns kommen hier vor allem die Mädchen, nicht ihre Liebhaber in Betracht — wird es hoffentlich keines Beweises bedürfen: die größere Stelle, die wir früher angeführt haben, spricht wohl allein schon deutlich genug. Wohl aber werden einige Worte über Julia noch angebracht sein.

Zunächst muß betont werden, daß sie durchaus nicht Romeos körperliche Wohlgestalt allein liebt, wie dies behauptet worden ist. Es ist vielleicht nicht überflüssig, sich deshalb nochmals die erste Begegnung unseres Paares in ihren Einzelheiten zu vergegenwärtigen. Julia soll auf dem Balle Graf Paris treffen, der um ihre Hand wirbt, und verspricht ihrer Mutter, sie wolle sehen, ob dies Sehen vielleicht Neigung hervorrufen werde. Nun sprechen aber die Gräfin Capulet (I, 3, 81 ff.), Capulet selber (III, 5, 180 ff.) und die Amme (III, 5, 220 ff.) immer in den rühmendsten Ausdrücken von seiner äußern Erscheinung und seiner ganzen Persönlichkeit, und was wir im Stücke von ihm sehen, wie noch zum Schluß die Totenfeier an Julias Grabe, widerspricht nicht diesem schmeichelhaften Bericht. Andrerseits ist auch die von Romeo angeschwärmte Rosalinde auf dem Ball: sie wurde ausdrücklich unter den Eingeladenen angeführt, und daß wir später nichts von ihr hören, spricht nicht gegen ihre Anwesenheit, da ja auch Paris, für den der Ball doch eine Gelegenheit bieten soll, sich Julia zu nähern, nicht

[1] Wir können hier auf den scheinbaren Widerspruch nicht eingehen, daß in jenen Romanen nicht selten die Ehe antizipirt wird.

nerhörteſten Kreisläufen am Himmel dahinſtürmt, alle Sterne auf ſeinem Wege erſchreckt, wo nicht gar beſchädigt, und endlich, kläglich zuſammenkrachend, wie eine Rakete in tauſend Funken zerſtiebt.

„Ja, du glicheſt einem furchtbaren Komete, ſchöne Kleopatra, und du glühteſt nicht bloß zu deinem eigenen Verderben, ſondern du bedeuteteſt auch Unglück für deine Zeitgenoſſen ... Mit Antonius nimmt auch das alte heroiſche Römerthum ein jämmerliches Ende.

„Womit ſoll ich aber euch vergleichen, Julia und Miranda? Ich ſchaue wieder nach dem Himmel und ſuche dort euer Ebenbild. Es befindet ſich vielleicht hinter den Sternen, wo mein Blick nicht hindringt. Vielleicht, wenn die glühende Sonne auch die Milde des Mondes beſäße, ich könnte dich mit ihr vergleichen, Julia! Wäre der milde Mond zugleich begabt mit der Gluth der Sonne, ich würde dich damit vergleichen, Miranda!“

Romeo so tief und innig liebt, vermag sie nicht sich ihm gegenüber fremd zu stellen, wie sie es bei weniger Liebe sehr wohl vermöchte — und wie es beiläufig die Mädchen in der romanischen Dichtung weit häufiger als in der germanischen thun.

Wenn man mit solcher Bestimmtheit, wie es Hartmann und Bulthaupt thun, von einer sinnlichen Liebe bei Shakespeare spricht, so hätte man sich jedenfalls zuerst einmal vergewissern müssen, ob denn auch der Charakter derselben sich durchgehends zeige. Die sinnliche Liebe, welche vorwiegend auf körperliche Schönheit bei dem geliebten Wesen sieht — bei dem Manne nimmt sie gerne ihren Ausgangspunkt von dem, was man bezeichnend „weibliche Reize" nennt — geht vor allem auch auf die körperliche Vereinigung, den sinnlichen Genuß aus. So lange sie dies ihr Ziel noch nicht erreicht hat, wird sie gekennzeichnet durch eine verzehrende Glut, ein Verlangen nach der Befriedigung der Lust. Von diesem ihrem wesentlichen Merkmale, dem eigentlich sinnlichen Verlangen, ist aber auch nicht ein Hauch zu spüren in den Szenen, wo Romeo und Julia — andere Paare kommen ja gar nicht ernstlich in Frage — beisammen sind. Man nehme nur einmal die folgenden Verse aus der Gartenszene, wo Julia sich eben von Romeo verabschieden will:

Julia.

„Schlaf süß!
Die Liebesknosp' mag warmer Sommerhauch,
Bis wir uns wiedersehn, zur Blum' entfalten.
Gut' Nacht! Gut' Nacht! So süße Ruh' und Frieden,
Als mir im Busen wohnt, sei dir beschieden.

Romeo.

Ach, unbefriedigt lässest du mich doch?

Julia.

Was für Befriedigung begehrst du noch?

Romeo.

Gib deinen treuen Liebesschwur für meinen.

— — — — — — — — — — — —

Romeo (allein, als Julia von der Amme für einen Augenblick weggerufen wurde).
O sel'ge, sel'ge Nacht! Ich fürchte, weil
Mich Nacht umgibt, ist alles dies nur Traum,
Zu schmeichelnd lieblich für die Wirklichkeit." (II, 2, 120 ff.)

Dies in der Gegenwart so selige, beruhigte, friedevolle Glücksgefühl kommt nur der reinen, nicht aber der sinnlich verlangenden Liebe zu, bei der man in einem solchen Augenblick vielmehr das unruhige Feuer der ungestillten Begierde erwarten müßte. Man höre auch Romeo unmittelbar vor der Trauung zu Lorenzo:

„Laß den Kummer kommen,
Er wiegt nicht auf die Freuden, die mir gibt

'ne flücht'ge Minn' in ihrem Anblick.
Fäg' unsre Händ' in eins durch heil'gen Segen,
Dann thu' der Liebeswürger Tod sein Aergstes:
Genug, daß ich nur mein sie nennen darf."

und dann zu der eben erschienenen Julia:

„Ach, Julia! Ist deiner Freuden Maß
Gehäuft wie meins, und weißt du mehr die Kunst
Sie kundzugeben, würze rings die Luft
Durch deinen Hauch; laß die Musik der Zunge
Die Seligkeit verkünden, die wir beide
Bei dieser theuern Näh' im andern finden." (II, 6, 3 ff.)

Was nun den Monolog „hinab du flammenhufiges Gespann" anbetrifft, so dürfte hier ein eigentlicher Beweis gegen diejenigen, welche hier — wie Bulthaupt — durchaus nichts „Blumenduftiges", sondern vielmehr eine „das Maß einer vierzehnjährigen Mädchenphantasie weit überflügelnde Ausdrucksweise" sehen wollen, schwer zu führen sein. Wir haben hier ein lyrisches Austönen der erregten Empfindungen eines jungen Mädchens vor uns, welches in aller Heimlichkeit den Geliebten, und zwar diesmal als Gatten erwartet. Man darf wohl annehmen, daß in einem solchen Falle einem Mädchen das Herz stärker klopft als bei einer gewöhnlichen Begegnung, und daß sich ihre Gedanken leicht in derselben Richtung bewegen wie bei Julia. Nur würden wohl bei einem älteren Mädchen oder einem Mädchen unserer Zeit diese Gedanken mehr ängstlicher Art, mehr trübe und ernst sein, während sie bei Julia eitel Glück, Heiterkeit und Freude sind. Um jedoch Julia ganz zu verstehen, muß man sich noch eine Eigenthümlichkeit von ihr gegenwärtig halten, nämlich „die außerordentliche Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft, welche ein Theil ihres südlichen Temperamentes ist und den Rest ihres Charakters regelt und modifizirt. Ihrem regen Gefühl entspringend, durch ihre Leidenschaften beflügelt, belebt diese Einbildungskraft ihre Freuden, verstärkt ihre Kümmernisse, steigert ihre Furcht und überwältigt am Ende ihre Vernunft. Sie ist im Beginn, wenn nicht die Quelle, so doch das Medium der Leidenschaft, und diese wieder entzündet ihre Phantasie; durch die Macht dieser Phantasie wird Juliens Beredsamkeit so lebhaft poetisch, stellt sich ihr jede Empfindung, jedes Gefühl in den reichsten Bilderschmuck gekleidet dar und wird so von ihrem Geiste zu unserem zurückgespiegelt" (Jameson). Dieser Monolog enthält allerdings jene Wendungen, welche auf die bevorstehende Liebesnacht gehen und — wie wir zugestehen wollen — einer Mißdeutung fähig sind; dafür aber athmen andere wieder eine so helle Begeisterung, eine so schwärmerische Zärtlichkeit, eine so reine, kindliche Freude, Romeo besitzen und ihm gehören zu sollen, daß es uns wenigstens gewiß ist, daß Shakespeare das nicht meinte, was einzelne Kritiker hier

ſehen wollen.[1] Weiter iſt wohl auch noch zu beachten, daß in „Romeo und Julia“ der dramatiſche Charakter des Werkes nicht ſo rein durchgeführt iſt wie in den andern Dramen, und daß es ſich in vielen Stellen mehr einem lyriſch-epiſchen Gedichte nähert.[2] Und gerade Julias Monolog iſt ganz lyriſch, wie wir kein zweites Beiſpiel unter den Monologen Shakeſpeares — wenn auch Goethes— ausfindig zu machen vermöchten. Er iſt weit mehr ein lyriſcher Erguß, ein ſchwungvoller, in einen Geſang an die Nacht umgewandelter und der Braut in den Mund gelegter Hymenäus, der „ſich in Form und Inhalt an die zu Shakeſpeares Zeit üblichen Hochzeitsgedichte anlehnt“ (Max Koch), als ein dramatiſches Selbſtgeſpräch. Schon die Abſicht des Dichters, hier Inhalt und Form eines Hochzeitsgedichtes nachzuahmen — weitere Beweiſe hierfür ſtellt eine neue Unterſuchung über die Quellen unſeres Stückes von L. Fränkel in Ausſicht — ſollte uns abhalten, aus dieſem Monologe weitgehende Schlüſſe zu ziehen, welche durch den übrigen Inhalt des Dramas nicht gerechtfertigt werden.

Bezeichnend ſcheint es uns auch, daß die geiſtvolle Schriftſtellerin, welche uns ihre Gedanken über Shakeſpeares Frauengeſtalten geſchenkt hat, Frau Jameſon, welche ſich uns überall in ihrer Schrift als eine vorzügliche Kennerin des weiblichen Herzens und als eine Frau vom

---

[1] „Komm, Nacht! — Komm, Romeo, du Tag in Nacht,
Denn du wirſt ruhn auf Fittichen der Nacht,
Wie friſcher Schnee auf eines Raben Rücken. —
Komm, holde Nacht, ſchwarzſtirn'ge Liebesnacht,
Komm, gib mir Romeo! Und ſtirbt er einſt,
Nimm ihn, zertheil' in kleine Sterne ihn:
Er wird des Himmels Antlitz ſo verſchönen,
Daß alle Welt ſich in die Nacht verliebt
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt.“ (III, 2, 17 ff.)

[2] So beſonders — Coleridge hat ſchon darauf aufmerkſam gemacht — im Ausdruck. Die folgenden Stellen ſind beſonders bedeutſam, weil ſie ſehr wenig zu dem Charakter ſolcher Leute wie Benvolio, Mantague, Capulet paſſen:

„Schon eine Stunde, eh' im Oſt
Die heil'ge Sonn' aus gold'nem Fenſter ſchaute...“
(I, 1, 125 ff.)

„Schon manchen Morgen ward er dort geſehn,
Wie er den friſchen Thau durch Thränen mehrte
Und, tief erſeufzend, Wolk' an Wolke drängte:
Allein, ſobald im fernſten Oſt die Sonne
Die allerfreu'nde, von Auroras Bett
Den Schattenvorhang wegzuzieh'n beginnt...“
(B. 138 ff.)

„Wie munt're Jünglinge aufs Neu' ſich freuen,
Wenn auf die Ferſ' der Fuß des holden Maien
Tritt lahmem Winter...“ (I, 2, 26 ff.)

so haben sie dies nicht dem Umstand zu danken, daß sie von Natur aus anders sind, sondern daß der Dichter sie in andere Verhältnisse gestellt hat. Kordelia gilt als das Muster einer liebevollen Tochter und als die idealste dichterische Verkörperung der Kindesliebe, Desdemona finden Manche „unkindlich" und „lieblos". Und doch brauchten bloß die Situationen vertauscht zu sein, damit Desdemona so wie Kordelia, Kordelia so wie Desdemona handelte.

Wenn Bulthaupt auf die Frauen und Mädchen bei Shakespeare zu sprechen kommt, finden wir seine Betrachtungsweise aus den eben hervorgehobenen Ursachen unwissenschaftlich und etwas äußerlich — was er über sie sagt, steht unseres Dafürhaltens erheblich gegen seine sonstigen verständigen und gediegenen Ausführungen zurück. Vielleicht nirgends tritt dies mehr hervor als in dem, was er über Desdemona bemerkt. Diese Stelle schien uns sehr bezeichnend, wir setzen sie daher her.

Bulthaupt findet (S. 222 ff.) Desdemonas Gesammtbild von „feinstem sinnlichen Reiz". „Die Liebe zu dem Mohren beherrscht sie vollkommen, sie gibt ihr ein unbegrenztes Vertrauen zu ihrem seltsamen und seltenen Ideal und macht sie zugleich lieblos gegen Andere. Die bei Shakespeare so oft behandelte Unkindlichkeit erscheint auch in ihr und fast ohne Entschuldigung. Daß sie ‚den Vater trügt', ist zwar kein Unglück und Unrecht (das thun alle Liebenden, die den Widerspruch der Eltern fürchten), aber daß sie für den alten Mann, der sein Kind über Alles liebt, auch nicht ein einziges Wort des Trostes hat, daß sie sich so kalt und fest gegen die Absicht des Dogen, sie während Othellos Feldzug in Brabantios Hause zu lassen, sträubt, das zeigt sie ganz in den Banden ihrer Leidenschaft und charakterisirt sie weit mehr als eine sinnliche, denn sittliche Natur." Diese Behauptungen zeugen von außerordentlicher Flüchtigkeit. Als der Herzog vorschlägt, Desdemona solle in Brabantios Hause bleiben, erklärt dieser zuerst sich dagegen, und ihm schließen sich dann Othello und Desdemona an. Sie thut es mit den Worten:

„Ich möchte dort nicht wohnen,
Um meines Vaters Langmuth aufzuregen
Durch meine Gegenwart." (Othello I, 3, 242 ff.)

Ihr Beweggrund ist also gerade kindliche Liebe und Ehrfurcht. Allerdings sagt sie ihrem Vater kein Wort des Trostes. Aber was sollte sie sagen? Sie ist sich keines Unrechts bewußt und kann ihn also nicht um Verzeihung bitten. Dann gibt auch sicher ein Kind einen stärkeren Beweis von seiner Ehrerbietung und seinem Gehorsam, wenn es die Ansicht des Vaters achtet, auch wo es sie für falsch hält und außer Stande ist, nach ihr zu handeln, als wenn es ihn von seinem Unrecht zu überführen sucht. Besten Falles hätte also Desdemona ihrem

Vater etliche gute Worte geben können. Nun wird aber jeder Menſch von Zartgefühl, der mit Bewußtſein Jemand durch ſeine Handlungen kränken muß, ſich hüten, ihn dafür mit ſchönen Worten abzuſpeiſen, die ſehr leicht wie Hohn klingen, und wie viel mehr erſt ein Kind dem Vater gegenüber! Soweit wir die Shakeſpeareſchen Väter kennen, glauben wir, daß Brabantio ein ſolches Wort der Desdemona als eine offenbare Verſpottung und Beſchimpfung aufgenommen und mit einem heftigen Zornesausbruch darauf geantwortet hätte. Das Geſetz ihrer Natur zwingt Desdemona — und auch Kordelia, deren Verhalten in der Abdankungsſzene ebenfalls zu vielen ihr ungünſtigen Deutungen Anlaß gegeben hat — hier ſo und nicht anders zu handeln. Daß ihre Handlungsweiſe den theuren Vater ſchmerzen muß, thut beiden Mädchen innig leid, aber ſie vermöchten nicht, ſich ſelber untreu zu werden, um ihm dieſen Schmerz zu erſparen. — Es lohnt nicht auf Bulthaupts ganze Entwicklung ausführlich einzugehen. Wir begnügen uns daher mit vereinzelten kürzeren Bemerkungen. „Man thut überhaupt wohl, fährt er fort, den moraliſchen Maßſtab auch bei ihr (wie bei Romeo und Julia) fortzulaſſen. Desdemona handelt nicht nach Maximen [wie dies auch keine einzige, dichteriſch wirklich gelungene Frauengeſtalt, weder der germaniſchen noch der romaniſchen Dichtung, thut], ſie handelt durchweg natürlich, ihre Schwächen ſind ihr wie ihre körperlichen und ſeeliſchen Vorzüge angeboren. Schon ihre Neigung zu dem Afrikaner hat einen Beigeſchmack von ſinnlichem Ueberreiz. Sie ſieht ‚Othellos Antlitz in ſeinem Gemüth‘ — durch einen ſeltſamen Druckfehler wird daraus: „ſie ſieht Othellos Gemüth in ſeinem Antlitz —, aber ihr ganzes, heiteres, harmloſes, ja, leichtſinniges Verhalten, ihre fortwährende Verliebtheit widerſpricht der Annahme, daß ſie ihn trotz ſeiner Abkunft, trotz ſeiner ‚Häßlichkeit‘ liebt — ſie liebt ihn, weil er der Mohr, allerdings eben dieſer, zugleich als Mann, als Menſch ſo hochſtehende Mohr iſt.“ Hierzu nur die eine Frage: wenn, wie es hier mit der Aeußerung der Desdemona geſchieht, die Worte und Handlungen der Perſonen nicht mehr als maßgebend angeſehen werden für die Beurtheilung derſelben, an was ſoll man ſich denn überhaupt noch halten? Bulthaupts ganzes Gerede von dem „ſinnlichen Ueberreiz“ in Desdemona wird allein ſchon durch das vorgerückte Alter Othellos widerlegt. Schmeckten nur Bulthaupts Bemerkungen über Shakeſpeares Frauengeſtalten nicht mehr nach Ueberreiz als Desdemonas Liebe! Es heißt weiter: „Hätte ihre Liebe erſt eines ſittlichen Entſchluſſes, der Ueberwindung eines Widerſtandes in ihrer Neigung bedurft (!), dann würde ſich dieſer ſittliche und kraftvolle Zug in ihr auch ſonſt, vor Allem in ihrer Stellung zum Vater äußern müſſen. [Es iſt allerdings unmöglich, ſich zu verſtändigen, wenn man hierein das

betrachtung. — Ihre Wiſſenſchaftlichkeit, ja ihre Möglichkeit von Manchen beſtritten. (Elzes Anſicht.) — Der Beruf der vergleichenden Litteraturgeſchichte, eine Lücke in dem gegenwärtigen Betriebe der Litteraturgeſchichte auszufüllen . . . 13

IV. Ueber durchgeführte Vergleichungen von Dichtwerken mit gleichem oder ähnlichem Stoff. — Ihr beſchränkter Werth: ſie fördern weniger unſere Kenntniß, als ſie zur Erläuterung ſchon gewonnener Reſultate dienen. — Die Vergleichung bloßes Mittel. — Kritik von Carrières Anſicht. — Berührungspunkt mit der internationalen Litteraturgeſchichte 16

V. Inwieweit die vergleichende Litteraturgeſchichte die politiſche Geſchichte, die Entwicklung der bildenden Kunſt und der Philoſophie zu berückſichtigen hat, und inwieweit nicht 19

VI. Verhältniß zur Philologie. — 1. Deren Begriff meiſt zu weit gefaßt, und manches ihr Fremde darunter einbegriffen. — 2. Philologie, Sprach- und Litteraturgeſchichte. Ihre getrennten Gebiete. — Geringer Nutzen, den die Litteraturgeſchichte von der Philologie zieht, größerer von anderen Hilfswiſſenſchaften zu erwarten. — Weshalb beſonders die vergleichende Litteraturgeſchichte ſich von ihr emanzipiren muß. — 3. Die Ueberſchätzung der philologiſchen Studien. — Klein und J. Bernays. — Nachtheile davon im Allgemeinen und im Beſonderen für die Aufgaben, welche die vergleichende Litteraturgeſchichte zu löſen hat 20

VII. Anfänge und Entwicklung der vergleichenden Litteraturgeſchichte. — Perrault, Lamotte. — Diderot. — Herder, Schiller, Goethe. — Die Romantiker. A. W. Schlegel. — Taine und die pſychologiſche Geſchichtsſchreibung. — Die Bedeutung Taines für die vergleichende Litteraturgeſchichte 32

Die Aufgabe: Darlegung des Weſens der Shakeſpeareſchen Tragödie. — Was dieſe Unterſuchung abſichtlich nicht berückſichtigt. — Warum zum Zwecke der Vergleichung vor allem auf Corneille Bezug genommen wurde. — Shakeſpeare und Corneille als typiſche Vertreter zweier Richtungen innerhalb der modernen Tragödie. — Hauptſächlichſte Verſchiedenheiten zwiſchen beiden. — Vorgänger des Verfaſſers 38

Shakeſpeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeſchichte.

Pſychologiſcher Theil.

Der Menſch der Shakeſpeareſchen Tragödie handelt nach Inſtinkten, Eingebungen und Aufwallungen, aber nicht nach vernunftgemäßen Erwägungen. — Unterſchied zwiſchen den früheren und den ſpäteren Werken 47

Erſtes Kapitel.

Pſychologie der Jugenddramen.

Das impulſive Weſen der Menſchen. — Stärke der egoiſtiſchen, enger Kreis der ſympathiſchen und Fehlen aller abgeleiteten Gefühle 48

I. Der I. Akt des „Titus Andronikus“. — Egoiſtiſche Gefühle; Widerſpruchsgeiſt 49

II. Die Maßloſigkeiten in den Empfindungen und Handlungen; ihre Gründe. — „Titus Andronikus“ und „Heinrich VI.“ . 55

III. Die ſtürmiſchen Affekte. — „Romeo und Julia“ 61

IV. Völliger Mangel der Vernunft, des Bewußtſeins von Gut und Böſe, Recht und Unrecht, des Begriffes der ſittlichen Pflicht. — 1. Einzelnes aus „Heinrich VI.“ — 2. Ausſchließlich egoiſtiſche Triebfedern beſtimmen die Parteinahme in dem Streite der Roſen, niemals aber höhere Motive. — 3. Fehlen der Vaterlandsliebe und verwandter Gefühle in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle. — Scheinbare Ausnahmen. — 4. Die Liebe der Geſchlechter ſtärker als die Liebe zu den Eltern. — (Eine Bemerkung Bulthaupts über Romeo.) — 5. Der Mangel des Gewiſſens. — Dieſer macht den wichtigſten Unterſchied zwiſchen den früheren und den ſpäteren Tragödien aus 68

V. Die Ueberredung Burgunds durch die Jungfrau von Orleans bei Shakeſpeare und bei Schiller 81

VI. Ueber die Möglichkeit und Wahrheit ſolcher Menſchen und Handlungen, wie ſie Shakeſpeare in ſeinen Jugendwerken ſchildert. — Frieſen über „Titus Andronikus“. — Wo und wann ſich ſolche Charaktere finden. — Parallelen: Benvenuto Cellinis Lebensbeſchreibung und Sigismund in

Calderons „Leben ein Traum". — Gogol. Kleist. — Die Franzosen der klassischen Zeit. Diderot 85

VII. Ueber einige bei der psychologischen und ästhetischen Würdigung solcher Darstellungen geläufige Irrthümer. — 1. Die Ansicht Bulthaupts über die Willenswendungen bei Shakespeare. — 2. Nochmals die Ueberredung Burgunds. Welcher der beiden Dichter den Vorzug verdient 100

Zweites Kapitel.

Psychologische Bemerkungen zu den späteren Werken.

Die große Verwandtschaft der hier dargestellten Menschen mit denen der Jugendwerke. — Alle Eigenthümlichkeiten dieser finden sich noch bei einzelnen Personen der späteren Werke, nie jedoch bei den eigentlichen Hauptfiguren, besonders den tragischen Helden. — Diese, wie auch zahlreiche andere Personen, besitzen eine höher entwickelte und verfeinerte seelische Organisation, andere Rechts- und Sittlichkeitsideen, eine andere Ausbildung von Vernunft und Gewissen. — Das früher Ermittelte wird zunächst ergänzt und erweitert 107

I. Sehr nahe steht den Menschen der Jugenddramen das Volk. — Wie es im „Julius Cäsar" geschildert ist. — (Die Kosakenversammlungen in Gogols „Taraß Bulba".) — Kloten. — Ajax 108

II. Nochmals über Bulthaupts Auffassung der Willenswendungen bei Shakespeare. — Leontes im „Wintermärchen". 114

III. Die Ueberredung der Anna durch Gloster in „Richard III." (Vergl. Nachträge S. 561 ff.) — (Die Ansichten von Gervinus, Kuno Fischer und Heine) 118

IV. Bulthaupts Ansicht von dem eigenthümlichen Mangel an vielseitiger Beweglichkeit bei den Menschen Shakespeares im Gegensatz zu denen unserer deutschen Klassiker. — Wird als den Thatsachen widersprechend nachgewiesen. — Wallenstein und Hamlet. — Richard II. — (Tschischwitz über die innere Läuterung Richards im Unglück. — Ein Versehen Dowdens.) — Worin Richard und Hamlet mit den Menschen der Jugenddramen übereinstimmen. (Vergl. Nachträge S 563.) — (Eine Bemerkung Nahlowskis) 135

V. Das sittliche Urtheil des Dichters über seine Personen. — Es steht im Einklang mit der Art, wie er diese schildert. — Besonders milde Beurtheilung aller Affekthandlungen. — Bult-

haupts Tadel des Dichters, daß er seine Mißbilligung über einzelne Handlungen nicht stark genug an den Tag thue. — Inwieweit uns dieser Tadel berechtigt scheint, und inwieweit nicht. — Die Kritiker verfehlen häufig in der Auffassung der Schuldfrage die Ansicht des Dichters. — Nachgewiesen an den Urtheilen über einzelne Personen, vornehmlich in „Viel Lärm um Nichts". — 1. Klaudio, Leonatus Posthumus und Leontes. — Bulthaupts Irrthümer. — 2. Klaudios Scherzreden nach Heros vermeintem Tode. — Cellini und Prinz Heinrich bei der Krankheit seines Vaters. — 3. Klaudio nach Gervinus ein Geck? — Benedikt. — 4. Don Pedro und Bulthaupt. — 5. Gervinus' Tadel gegen Leonato und Antonio. — Eine allgemeine Bemerkung 148

VI. Einzelnes. — Die starken Maßlosigkeiten, die sich auch später noch häufig finden, und wo besonders. — Lear, Timon, Konstanze. — Widerspruchsgeist, vor allem bei Königen, Feldherrn und Rittern. — Diomedes, Zymbelin, Lear, Heinrich Percy und Koriolan. — Ueberhaupt Stärke der selbstischen und ursprünglichen, Schwäche der abgeleiteten Gefühle, am besten sichtbar in Politik und Liebe 163

Drittes Kapitel.

Sittliches Bewußtsein. Verhältniß von Leidenschaft und Vernunft. Willensfreiheit.

In den späteren Werken ist ein inneres Bewußtsein vorhanden, welches bestimmte Handlungen lobt, andere tadelt. — Gefühlsmäßiger Charakter dieser Urtheile. — Verhältniß von Leidenschaft und Vernunft. — Diese ist unvermögend, aus sich Motive zum Handeln zu liefern. — Sie wirkt ausschließlich im Dienste der Leidenschaft. — Hierin Uebereinstimmung Shakespeares mit Hume, Comte und Schopenhauer, Gegensatz zu den französischen Dichtern des 17. Jahrhunderts und zu Descartes. — Tugend und Laster bei Shakespeare auf den Trieb basirt. — Innere Unfreiheit seiner Menschen 164

I. Sittliches Bewußtsein oft schon auf der niedrigsten Stufe. — 1. Entschiedeneres sittliches Urtheil des Dichters gegen früher. Ausnahmen in „Richard II." — Gewissen oft bei gedungenen Mördern. „Richard II.", „Richard III." und „Makbeth". — 2. Indirekte Anerkennung des Sittengesetzes, dadurch daß man den guten Schein wahren will. König Johann und

Hubert. — (Die Verführungsſzene im „Sturm“.) — 3. Sophismen, durch die man den unſittlichen Charakter ſeiner Handlungen vor ſich vertuſchen möchte. — 4. Der Haß und Neid der Schurken gegen die Guten. Oliver und Orlando. Jago und Kaſſio 167

II. Die Anſichten des Dichters über die Oberherrſchaft der Leidenſchaft über die Vernunft und über die Unabänderlichkeit der Naturanlage 172

III. 1. Völliges Fehlen der pflichtgemäßen Handlungen. — Taine über Koriolan bei Plutarch und bei Shakeſpeare. — (Der naturaliſtiſche Roman Balzacs) — Inwieweit man bei Shakeſpeares Perſonen von Tugend ſprechen kann. — Die Frauen Shakeſpeares und Emilia Galotta. — 2. Die Böſewichte begehen ihre Verbrechen aus Ruchloſigkeit, nicht um beſtimmter Zwecke willen. — (A. Krauß über die „Bösartigen“.) — Don Juan in „Viel Lärm um Nichts“. — Die Königin im „Zymbelin“ 174

IV. Das dem Bewußtſein und Wollen entzogene Element in den Gefühlen. — Antonio im „Kaufmann von Venedig“. — (Taine über den Unterſchied zwiſchen Jaques und Molières Alceſt) — Shylock. — (Eine Bemerkung Wielands.) — Oliver 179

V. 1. Vernunftgründe vermögen nichts über die Gefühle. — Antonio und Leonato in „Viel Lärm um Nichts“. — 2. Das Bewußtſein von der Unſittlichkeit des eigenen Charakters oder der eigenen Handlungsweiſe bleibt praktiſch unfruchtbar. — Parolles. — Angelo. — Proteus 182

VI. Die Vernunft als beſtochener Anwalt der Leidenſchaft — 1. Der Monolog des Brutus. — 2. Die Humoriſten. — Benedikt 185

VII. Erfolgreiche Berechnungen auf Jemandes Charakter und Leidenſchaften. Einzelne Beiſpiele. — Große Beſtimmbarkeit der tragiſchen Helden. — Zwei Beiſpiele ausführlicher erörtert: 1 Julius Cäſar. — (Bulthaupts Anſicht über den Unbeſtand Cäſars.) — 2. Koriolan. — (Aehnlichkeit der Umſtimmung Koriolans durch ſeine Mutter mit der Makbeths durch ſeine Gattin.) — 3. Jago und der Bürger im „Koriolan“ über die Freiheit. — 4. Aeußere Freiheit, innere Unfreiheit von Shakeſpeares Menſchen. — Alle Vorgänge haben bei ihm ihre natürlichen Urſachen. — Flüche, Prophezeiungen und ihre Erfüllung. — Wozu Shakeſpeare ſie anwendet. — (Viſcher.) 188

Viertes Kapitel.

Der Konflikt.

Weshalb die inneren Konflikte in den Jugenddramen fehlen, später aber vorhanden sind. — Primitive Einfachheit der Shakespeareschen Personen in sittlicher Hinsicht. — Zeigt sich in der Schwäche des abstrakten Elementes in Gewissensbissen u. dgl., sowie auch in der geringen Zahl der Konflikte. — Keine Konflikte zwischen Liebe und Elternliebe. — Sie fehlen auch sonst häufig, wo man sie erwarten würde. Die Großen, welche sich gegen Richard II. empören. — Häufigkeit der Konflikte bei den Franzosen, z. B. Corneille. — Eigenthümliche Beschaffenheit der Konflikte bei Shakespeare: sie sind fast immer latent, nicht bewußt. — Ihr Kennzeichen 199

I. Es fehlt bei Shakespeare das sich in Konflikte Hineingrübeln. — Keine Zwangslagenkonflikte, wie bei Max Piccolomini, Rodrigo und Chimene. — Einziges Beispiel dieser Art in den eigentlichen Tragödien: Oktavia in „Antonius und Kleopatra". — Blanka von Kastilien und York in den Königsdramen 201

II. Shakespeare kommt es auf den Gemüthskonflikt an. — Worin ihm dieser besteht. — 1. Diese Konflikte sind dem Bewußtsein ganz oder fast ganz entrückt, am wenigsten bei zwei Personen im „König Johann". — Der latente Konflikt. — 2. Dessen Wesen nachgewiesen an Brutus. — Hauptsächlichster Unterschied zwischen den Konflikten bei Shakespeare und bei andern Dichtern 204

III. Ein Konflikt nie durch das sittliche Bewußtsein allein bewirkt. — Faktoren, welche es verstärken oder ersetzen. — Angelo. — Makbeth 211

Fünftes Kapitel.

Gerechtigkeitsgefühl und Gewissen.

Gewissensbisse sind bei Shakespeares Personen nie bloß sittlich. — Mitleid und andere, meist egoistische Gefühle, welche außerdem darin zu Tage treten. — (Einziges Beispiel einer von egoistischer Zuthat freien Reue: Julia in „Maß für Maß", deren Reue einem religiösen Motiv entspringt.) — Besonders wirksam ist in den Gewissensbissen bei Shakespeare das Gerechtigkeits- oder Vergeltungsgefühl. — Wichtigste Arten, wie es sich äußert 213

I. 1. Das Leid, das einen trifft, wird aufgefaßt als eine Strafe für eine frühere Schuld. — Leontes und Heinrich der Vierte. — 2. Die Kraft, die man dem Leiden zuschreibt, eine Schuld zu sühnen. — (Nur theilweise gehören hierher Angelo und Borachio.) — Klaudio, Leontes, Posthumus. — 3. Die Erleichterung, welche dem Verbrecher schon das bloße Geständniß verschafft. — Lady Makbeth, Jachimo, Borachio. — Einiges zur Erklärung dieser Erscheinung 215

II. Wirkungen des „bösen Gewissens" auf den körperlichen und seelischen Zustand des Verbrechers. — Aussprüche Shakespeares darüber. — Beispiele dafür, daß das gemeinsam verübte Verbrechen die Thäter trennt: Heinrich IV. und die Percys, Richard III. und Buckingham, Makbeth und die Lady 220

III. Beispiele für andere Formen, wie das böse Gewissen sich äußert. — Weshalb Angelo den Klaudio hinrichten läßt. — (Zwei italienische Sprichwörter. — Die Geschichte der Thamar.) — Das Gewissen bei den Personen in „Richard III." — Der Gegensatz zwischen diesem Stück und „Heinrich VI." — Klarence. — Diese Flüche der Margretha und die Gestalten, welche unter diesen Flüchen stehen. — (Kuno Fischer und „Shakespeares Aufgabe") — Zusammenfassung der besprochenen Fälle 222

IV. Das böse Gewissen bei dem Usurpator. — Das Gefühl seiner Unrechtmäßigkeit, seine verzweifelten Bemühungen, seine Herrschaft zu stützen, sein Schreckensregiment. — Gegen wen sich besonders sein blindes Wüthen richtet — 1. Herzog Friedrich in „Wie es euch gefällt". — Seine Aehnlichkeit mit Shakespeares großen Usurpatoren — 2. König Klaudius im „Hamlet". — Tschischwitz über ihn 232

V. 1. Die Uebelthäter im „Sturm". — 2. Lady Makbeth. Bei ihr keine Gewissensbisse vorhanden (vgl. auch neuntes Kapitel: VIII). — Onimus. — (Paul Rée, Arréat) 238

VI. Worin bei Shakespeare Gewissensbisse bestehen. — Was man vielleicht als uneigentliche Gewissensbisse bezeichnen könnte. — Unterschied zwischen Shakespeare und andern Dichtern: der Seelenschmerz, das innere Leiden Shakespearescher Personen geht immer aus einem unsittlichen Handeln, nie aber aus einem sittlichen hervor, wie bei Schillers Max und Corneilles Rodrigo und Chimene. — Das Gemeinsame im Konfliktszustand und im Gewissensbiß 244

Sechstes Kapitel.

Sittliche Anſchauungen in den ſpäteren Hiſtorien.

Die ſittliche Verſchiedenheit zwiſchen den Menſchen der früheren und denen der ſpäteren Werke aufgezeigt an den ſpäteren Hiſtorien. — Am nächſten ſteht den früheren „Richard II.“, am weiteſten entfernt ſich von ihnen „König Johann“ . . 246

I. Vaterlandsliebe und Unterthanenpflicht bei den Herzögen von York und Gaunt in „Richard II.“ — Bolingbroke. — (Gervinus über dieſen.) — Vergleich mit „Heinrich VI.“ 246

II. Die Großen in „Richard II.“: perſönliche Motive ſind beſtimmend, allgemeine werden vorgeſchützt. — Worin „Richard II.“ ſich von den übrigen ſpäteren Hiſtorien unterſcheidet 251

III. Die Empörung der Percys und der Abfall Warwicks. — Gervinus und der Heißſporn 254

IV. Philipp Auguſt im „König Johann“ und Ludwig in „Heinrich VI.“ — Das allmähliche Hinüberleiten von einem Standpunkt zu einem andern. — Bulthaupt 258

V. Der Konflikt bei Philipp Auguſt und bei den aufſtändiſchen Großen im „König Johann“. — Worin die Aufſtändiſchen im „König Johann“ ſich von denen in den übrigen Stücken unterſcheiden. — Muthmaßlicher Grund für dieſen Unterſchied 261

Siebentes Kapitel.

Die Verblendung durch die Leidenſchaft. — „Othello.“

Die wichtigſten Formen, unter denen dieſe Verblendung auftritt. — 1. Die Shakeſpeareſche Tragödie als Leidenſchaftstragödie. — Die tragiſche Verblendung. — (Bemerkung über die komiſche Verblendung Molièreſcher Geſtalten.) — 2. Die Leidenſchaft zwingt den Verſtand, in ihrem Intereſſe die Thatſachen zu entſtellen, zu fälſchen oder gar zu erdichten. — Brutus' Monolog. — Häufigkeit dieſer Form der Verblendung bei Shakeſpeare. — 3. Die ſittliche Verblendung. — Brutus und Othello. — Falſtaff. — Verſchiedene Grade dieſer Verblendung. — Irrthum der Kritiker, welche hier eine Schwäche des Intellekts ſehen wollen. — Hinweis auf Goethes Taſſo und auf Brutus. — Flathe. — Die Verblendung durch die Leidenſchaft ſoll bei den Perſonen des „Othello“ nachgewieſen werden 262

I. Jago. — Seine Verwandtſchaft mit dem Baſtard Don Juan. — Wichtigſte Charakterzüge. — Roderigos Uebertölpelung. (Flathe.) — Jagos Heuchlerrolle bei Othello. — Roderigos Blindheit Jago gegenüber. — Jagos Sophiſtereien und ſein wahres Motiv. — Das vorgebliche Schuldbewußtſein Othellos gegen Jago. (Flathe.) — Jago und Desdemona. — Abermals Jago und Roderigo. — Bedeutung der Monologe. — Jago auf der Schloßwache. — Der Rath, den er Kaſſio gibt. — Viſcher über Shakeſpeares Monologe. (Arnolf in Molières „Frauenſchule“.) — Kaſſio 267

II. Othello. — Ob er eine Anlage zur Eiferſucht beſitzt oder nicht. Weſen dieſer Leidenſchaft und wer vor allem für ſie empfänglich iſt. — Fluth in den „Luſtigen Weibern von Windſor“. — Weshalb Othello der Eiferſucht beſonders zugänglich iſt. Die Beſchaffenheit ſeiner Ehe, ſeine vorgerückten Jahre, ſeine Abſtammung und der ſoziale Abſtand von Desdemona. (Gervinus über Othellos „Abſtamm“ und ſeine „ſüdliche Phantaſie“.) Die Entſtehung der Liebe des Paares. — Othello iſt niemals in ſeiner Liebe eigentlich glücklich. (Die Unfähigkeit, ſich glücklich zu fühlen, bei einem Charakter des Cervantes.) — Der Mangel an Selbſtbeherrſchung bei Othello 286

III. Woraus der Mohr die Ueberzeugung von der Untreue der Desdemona gewinnt. Die große Ueberredungsſzene im dritten Akt. Othellos Verblendung und Kritik der von Jago vorgebrachten Beweiſe. (Coleridges und Bodenſtedts Behauptungen über Othello und Poſthumus.) — (Ob Jago in der That ſich als ſchlauer und geriebener Böſewicht zeigt.) — Der Konflikt bei Othello. — Die Umformung, welche das Rachegefühl bei ihm durchmacht; es läutert ſich bei ihm zu heiligem Strafeifer. — Othellos und Jagos Verblendung über die Folgen ihrer That 300

IV. Othellos weiteres Verhalten. — (Kaſſios militäriſche Untüchtigkeit.) — Die Selbſttäuſchung der Desdemona, die nie auf den richtigen Grund für die mit Othello vorgegangene Veränderung verfällt. — Jagos weitere Argumente. — Die Aushorchſzene. (Jagos diaboliſche Schlauheit.) — (Gervinus über Desdemonas geringe geiſtige Begabung.) — Othello als Richter: er prüft nie, nimmt kritiklos alle von Jago vorgebrachten Anklagen als richtig an und verhört die Angeklagte erſt, als das Urtheil ſchon geſprochen iſt. Sein Verhalten gegenüber Emilias und Desdemonas Ausſagen. Ueber was er

sich hätte vergewissern müssen. — Jago und Roderigo. — (Flathe über das Sichselberverblenden der Menschen im „Othello".) — Emilia und Desdemona. — Jagos Lage, dem nur noch der Tod Roderigos und Kassios helfen kann. — Die Katastrophe 331

V Unsere Vorgänger. Gervinus über sie. — Johnson, Hazlitt, Snider, Heraud. — Coleridges Ansicht, von Hudson weiter ausgeführt. — Schlegel. — Horn. Wie viel Gervinus diesem verdankt. — Ulrici. — Kreyßig. Rötscher. — Bulthaupts Meinung von der Beschränktheit des Othello. Derselbe über den „Erbförster" von Otto Ludwig. Die Verblendung der Personen bei Ludwig 339

VI. Goethes Tasso als weiteres Beispiel dafür, daß eine durch die Leidenschaft bewirkte Verblendung nicht mit Beschränktheit verwechselt werden darf 380

VII. Ob der „Othello" eine Leidenschafts- oder eine Intriguentragödie sei. Wesen der Leidenschaftstragödie. — Rolle des Jago. — Ueber treibende und getriebene Helden. Freytag und Günther. (Die „Technik des Dramas".) — (Gervinus' Ansicht über den „Othello.") — Worin der einzige Unterschied des „Othello" von den übrigen Tragödien besteht . 384

Achtes Kapitel.

Die unsittlichen Humoristen.

Das Bedürfniß der Selbstbeschönigung, das Jago, Richard und Falstaff empfinden. Unterschied von dem Selbstbetrug eines Brutus. — Die Philosophie des Lasters, welche sie bekennen und mit deren Hilfe sie die sittlichen Werthe geradezu umkehren. — Hegels Theorie des „Komischen". — Ob man diesen Charakteren „Wohligkeit und Seligkeit" beilegen dürfe. — Das innere Unbehagen der unsittlichen Humoristen und seine Gründe. (Worin es sich von dem eines Benedikt unterscheidet.) — (Ueber Richards Humor. — Die von Rötscher, Vischer und Kuno Fischer angenommenen zwei Phasen in Richards Charakterentwicklung. — Wirkung des Gewissens bei Richard.) — Warum hier nur von Falstaff gesprochen wird 387

I. Falstaffs moralischer Charakter. — Sein Humor und seine Philosophie; sein Verstandeshochmuth und seine Selbstsucht. — Der Mangel an eigentlicher Bosheit. (Dieser als eine nothwendige Voraussetzung für seine komische Wirkung von Mor-

gan nachgewiesen.) — Sein Geist dient ihm mehr zu seinem sittlichen Schaden als zu seinem sittlichen Besten. — Das Gefühl seiner Erbärmlichkeit. — (Prinz Heinrich und sein Verhältniß zu seinem Vater) 394

II. Falstaff nach Hegel, Rötscher und Vischer eine subjektiv-komische Figur. Allgemeine Bedenken gegen die Anwendung dieser Theorie auf Shakespeares Figuren, und Einwände gegen diese Theorie überhaupt. — Die mancherlei Ursachen, durch welche Falstaff komisch wird. — 1. Falstaff ist öfters nur ein professioneller Spaßmacher. — 2. Fälle, wo er objektiv-komisch, nicht zugleich aber auch subjektiv-komisch ist. Gadshill und der Bericht in der Schenke. (Das „Prosaische" des Objektiv-Komischen nach Hegel und Rötscher. — Molière. Cervantes. Holberg.) Die Selbsttäuschungen des Ritters, besonders die über seine Stellung zu Prinz Heinrich. — (Die Verabschiedung und deren vorgebliche Härte. — Hudson's Ansicht, daß Falstaff von sich aus witzig sei, Heinrich aber nur vermöge Falstaffs Gegenwart.) — 3. Falstaffs naive Unmoral. — Wie sein Gewissen sich äußert. Furcht und Scham. (Eine Behauptuug von Gervinus.) Falstaffs Armesündergefühl. — (Parmeno in der „Celestina". — Parallelen zu Shakespeare in diesem Werk. — Klein über das Aparte bei Shakespeare und in der „Celestina".) — Die Inkongruenz zwischen Falstaffs Charakter und den Situationen, in welchen er steht, als eines der wichtigsten Mittel komischer Wirkung. — (Rapp und Behse) . . . 402

Neuntes Kapitel.

Die Liebe und die Frauen.

Die Aehnlichkeit in der Schilderung edler, zarter Gefühle und wilder, verheerender Leidenschaften, in der Darstellung guter, sittlicher Menschen und gewaltsamer Verbrechercharaktere. Die guten Menschen sind schöne Seelen, die immer nur nach ihren Neigungen handeln, nie aber nach Vernunftprinzipien. — Die Behandlung der Liebe und die Darstellung der Frauen für Shakespeare sehr bezeichnend 420

I. Schicksalmäßiger Charakter und Bedeutung der Liebe bei Shakespeare. Das rasche sich Finden der Liebenden. Keine andere Macht hält Stand vor der Liebe, keine kommt gegen sie auf. Opfer, die man ihr bringt. — Keine Gleichstellung oder Ueberordnung der Eltern über das geliebte Wesen. Rosa-

linde, Desdemona, Kordelia. — Gegensatz der pflichtmäßigen Liebe zu den Eltern zu der unbedingten Hingabe, welche man dem Gegenstande seiner Liebe widmet. Julia, Ferdinand, Imogen. — (Helena, Olivia.) — Keine Konflikte. — Shakespeare stellt vor allem die Liebesseligkeit dar. Ausnahmen: Hamlet, Ophelia. (Antonius' Liebe zu Kleopatra.) — Gegensatz zu den Franzosen. Keine Ehen, wo das Weib aus Gehorsam gegen die Eltern den geliebten Mann verläßt und einem ungeliebten die Hand reicht. Julia, Hermia. — Corneilles Paulina und Silvia in den „Beiden Edelleuten von Verona" 422

II. Das entschieden weibliche Gepräge der Shakespeare'schen Frauen. (Taine.) Ihre Furchtsamkeit, ihr schüchternes Wesen und ihre Zartheit. Ihre Milde und Menschenliebe. Imogen, Rosalinde, Viola, Virgilia, Hermione, Desdemona, Miranda, Kordelia. — Ihre Neigung, Alles ihnen zugefügte Unrecht zu verzeihen. Was sie allein nicht verzeihen können. — Beatrice. — Das Fehlen der kleinlichen Züge des weiblichen Naturells, der weiblichen Bosheit und Eifersucht. Mädchenfreundschaften. Das Zusammenstehen der Frauen. Verhalten von Nebenbuhlerinnen. — Ihre Anmuth und ihr sanftes Wesen. Ihre Zurückhaltung und Mäßigung. (Oechelhäuser über Königin Elisabeth in „Richard III.") — Der Ausdruck der Empfindung bleibt hinter deren Stärke meist weit zurück. (Ueber Paulina im Wintermärchen und Lady Anna.) — Ihre Sanftmuth und Geduld im Leiden. — Dies sanfte, milde Wesen geht jedoch nicht auf ein schlaffes, apathisches Naturell zurück. Frische und Energie aller Lebensäußerungen bei Shakespeares Frauengestalten. Ihre Lebhaftigkeit, ihre Neigung zu Scherz und Muthwillen 429

III. Die Frauen in der Ehe. Ihre Selbstentäußerung, unterwürfige Demuth und Hingebung. Desdemona, Imogen, Hermione. — Sie verzeihen dem Manne, auch wenn er so wenig Achtung und Liebe verdient wie Bertram, Proteus und Angelo. — Selbstlosigkeit der Frauen, die für den geliebten Mann bei einer Nebenbuhlerin werben. Viola, Julia („Edelleute von Verona"). — Helena 437

IV. 1. Die Liebe der Gattin bei Portia und Imogen. Unterschied zwischen beiden. — 2. Die Unversöhnlichkeit der Frauen, sobald der geliebte Mann beleidigt oder gekränkt wird. Imogen und Kloten, Julia und die Amme, Virgilia und die Tribunen 443

Calderons „Leben ein Traum". — Gogol. Kleist. — Die Franzosen der klassischen Zeit. Diderot 85

VII. Ueber einige bei der psychologischen und ästhetischen Würdigung solcher Darstellungen geläufige Irrthümer. — 1. Die Ansicht Bulthaupts über die Willenswendungen bei Shakespeare. — 2. Nochmals die Ueberredung Burgunds. Welcher der beiden Dichter den Vorzug verdient 100

Zweites Kapitel.

Psychologische Bemerkungen zu den späteren Werken.

Die große Verwandtschaft der hier dargestellten Menschen mit denen der Jugendwerke. — Alle Eigenthümlichkeiten dieser finden sich noch bei einzelnen Personen der späteren Werke, nie jedoch bei den eigentlichen Hauptfiguren, besonders den tragischen Helden. — Diese, wie auch zahlreiche andere Personen, besitzen eine höher entwickelte und verfeinerte seelische Organisation, andere Rechts- und Sittlichkeitsideen, eine andere Ausbildung von Vernunft und Gewissen. — Das früher Ermittelte wird zunächst ergänzt und erweitert 107

I. Sehr nahe steht den Menschen der Jugenddramen das Volk. — Wie es im „Julius Cäsar" geschildert ist. — (Die Kosakenversammlungen in Gogols „Taraß Bulba".) — Kloten. — Ajax 108

II. Nochmals über Bulthaupts Auffassung der Willenswendungen bei Shakespeare. — Leontes im „Wintermärchen". 114

III. Die Ueberredung der Anna durch Gloster in „Richard III." (Vergl. Nachträge S. 561 ff.) — (Die Ansichten von Gervinus, Kuno Fischer und Heine) 118

IV. Bulthaupts Ansicht von dem eigenthümlichen Mangel an vielseitiger Beweglichkeit bei den Menschen Shakespeares im Gegensatz zu denen unserer deutschen Klassiker. — Wird als den Thatsachen widersprechend nachgewiesen. — Wallenstein und Hamlet. — Richard II. — (Tschischwitz über die innere Läuterung Richards im Unglück. — Ein Versehen Dowdens.) — Worin Richard und Hamlet mit den Menschen der Jugenddramen übereinstimmen. (Vergl. Nachträge S. 563.) — (Eine Bemerkung Nahlowskis) 135

V. Das sittliche Urtheil des Dichters über seine Personen. — Es steht im Einklang mit der Art, wie er diese schildert. — Besonders milde Beurtheilung aller Affekthandlungen. — Bult-

haupts Tadel des Dichters, daß er seine Mißbilligung über einzelne Handlungen nicht stark genug an den Tag thue. — Inwieweit uns dieser Tadel berechtigt scheint, und inwieweit nicht. — Die Kritiker verfehlen häufig in der Auffassung der Schuldfrage die Ansicht des Dichters. — Nachgewiesen an den Urtheilen über einzelne Personen, vornehmlich in „Viel Lärm um Nichts". — 1. Klaudio, Leonatus Posthumus und Leontes. — Bulthaupts Irrthümer. — 2. Klaudios Scherzreden nach Heros vermeintem Tode. — Cellini und Prinz Heinrich bei der Krankheit seines Vaters. — 3. Klaudio nach Gervinus ein Geck? — Benedikt. — 4. Don Pedro und Bulthaupt. — 5. Gervinus' Tadel gegen Leonato und Antonio. — Eine allgemeine Bemerkung 148

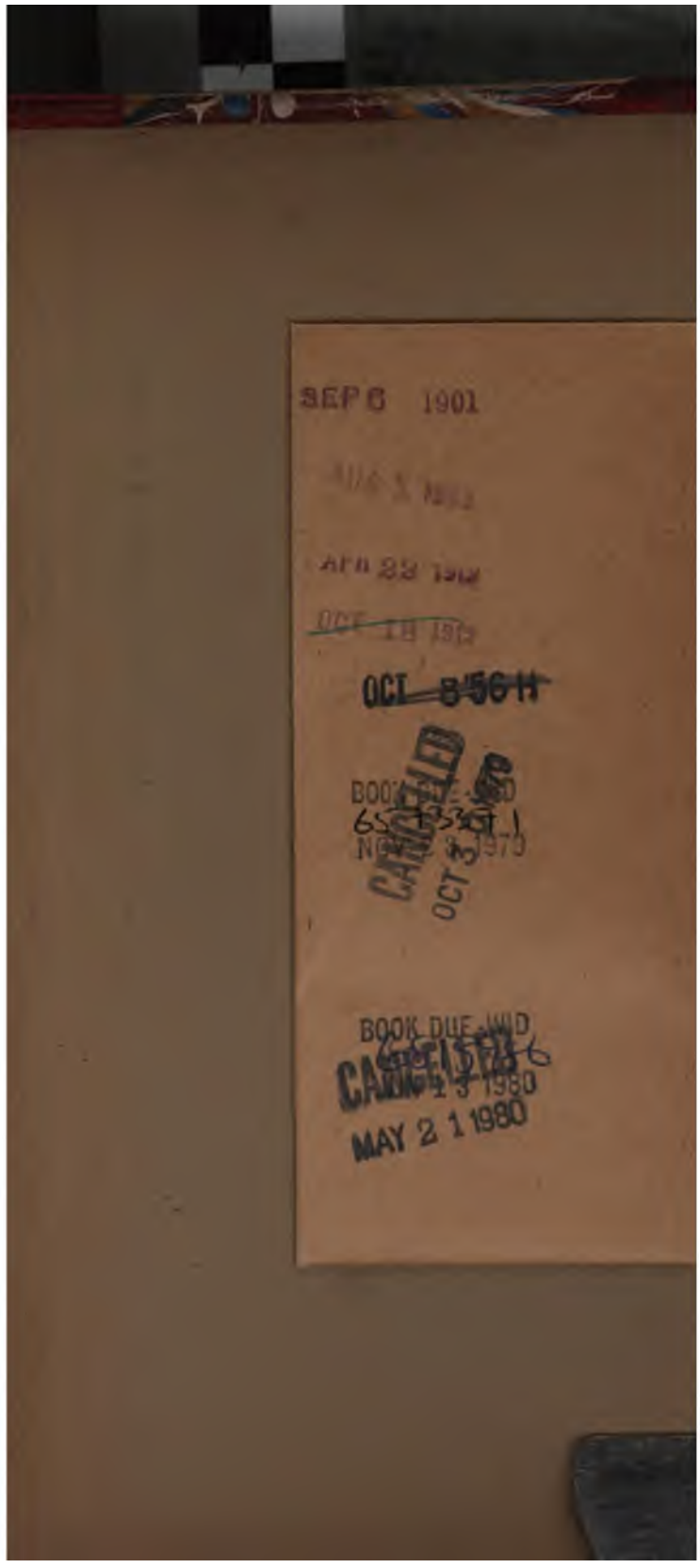
VI. Einzelnes. — Die starken Maßlosigkeiten, die sich auch später noch häufig finden, und wo besonders. — Lear, Timon, Konstanze. — Widerspruchsgeist, vor allem bei Königen, Feldherrn und Rittern. — Diomedes, Zymbelin, Lear, Heinrich Percy und Koriolan. — Ueberhaupt Stärke der selbstischen und ursprünglichen, Schwäche der abgeleiteten Gefühle, am besten sichtbar in Politik und Liebe 163

Drittes Kapitel.

Sittliches Bewußtsein. Verhältniß von Leidenschaft und Vernunft. Willensfreiheit.

In den späteren Werken ist ein inneres Bewußtsein vorhanden, welches bestimmte Handlungen lobt, andere tadelt. — Gefühlsmäßiger Charakter dieser Urtheile. — Verhältniß von Leidenschaft und Vernunft. — Diese ist unvermögend, aus sich Motive zum Handeln zu liefern. — Sie wirkt ausschließlich im Dienste der Leidenschaft. — Hierin Uebereinstimmung Shakespeares mit Hume, Comte und Schopenhauer, Gegensatz zu den französischen Dichtern des 17. Jahrhunderts und zu Descartes. — Tugend und Laster bei Shakespeare auf den Trieb basirt. — Innere Unfreiheit seiner Menschen 164

I. Sittliches Bewußtsein oft schon auf der niedrigsten Stufe. — 1. Entschiedeneres sittliches Urtheil des Dichters gegen früher. Ausnahmen in „Richard II." — Gewissen oft bei gedungenen Mördern. „Richard II.", „Richard III." und „Makbeth". — 2. Indirekte Anerkennung des Sittengesetzes, dadurch daß man den guten Schein wahren will. König Johann und



SEP 6 1901

APR 22 1912

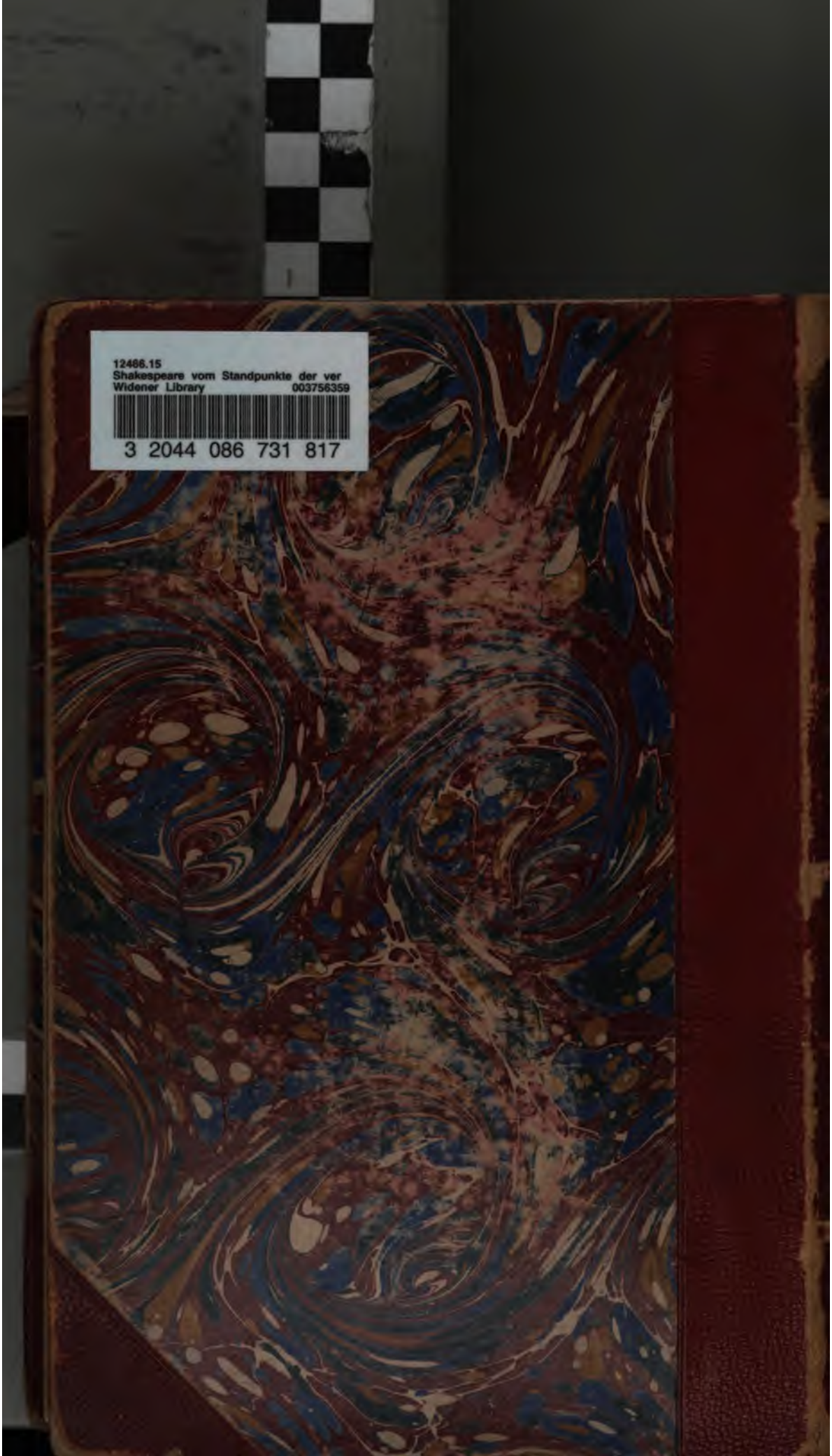
OCT 18 1912

OCT 8 '56 H

BOOK DUE-WID
65 T33 ST.1
NOV 3 1970

CANCELLED
OCT 3 1970

BOOK DUE-WID
CANCELLED
JUN 13 1980
MAY 21 1980


12466.15
Shakespeare vom Standpunkte der ver
Widener Library 003756359
3 2044 086 731 817